мастацтва

#11

ЛІСТАПАД **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

Ігар Цішын. Фрагмент праекта «Сёмая лінія» ў экспазіцыі выставы «Сума сумарум». Цэнтр сучасных мастацтваў. 2014.

змест

На першай старонцы вокладкі:
Андрэй Бусел. Мадэль беларуска-бразільскага горада. Фрагмент экспазіцыі аўтара на выставе «Vulica Brazil». Цэнтр сучасных мастацтваў. 2014.

Чарговыя нумары часопіса «Мастацтва» і газеты «Культура» можна набыць у наступных крамах Рэспубліканскага ўнітарнага прадпрыемства «Белсаюздрук»: крама № 2 (пр. Незалежнасці, 44), крама № 3 (пр. Незалежнасці, 74), крамы №№ 13 і 18 (падземны пераход да ст. метро «Плошча Перамогі»), крама № 27 «Глобус» (вул. Валадарскага, 6), а таксама ў павільёне № 73 (вул. Лабанка, ст. метро «Каменная горка»), кіёску № 79 (пр. Пераможцаў, 5).

«МАСТАЦТВА» № 11 (380). ЛІСТАПАД, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, ДЗМІТРЫЙ ПАДБЯРЭЗСКІ** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**.
ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.11.2014. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,26.
Тыраж 1510. Заказ 3169.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ПАДЗЕЯ

Месяц фатаграфіі ў Мінску

Як мінімум тры нумары запар наш часопіс звяртаецца да гэтага мерапрыемства (у наступным змесцім аналітычныя агляды). Менавіта такія з'явы, як «Месяц фатаграфіі», здольныя паспрыяць ператварэнню Мінска ў адзін з культурных цэнтраў Усходняй Еўропы, да чаго, відавочна, павінен імкнуцца кожны больш-менш прыстойны тутэйшы горад. Прынамсі «зоркі» на «Месяцы...» свяцілі, знакавыя паказы таксама былі, беларускае мастацтва прадстаўлялася вельмі багата — ад класікаў да пачаткоўцаў і нават дзяцей. Была задзейнічана вялікая колькасць разнастайных выставачных пляцовак: ад прадстаўніцтваў розных еўрапейскіх інстытутаў да музеяў і дзяржаўных і прыватных галерэй.

Паводле намераў арганізатараў, «Месяц фатаграфіі» скіраваны на ўмацаванне статусу беларускай фатаграфіі як віду мастацтва і яе інстытуалізацыю ў нашай краіне. Як і на дэманстрацыю таго, што культурнае асяроддзе Беларусі адкрытае для супрацоўніцтва з суседзямі, а беларусам таксама цікавыя фатаграфічныя падзеі, што адбываюцца ў рэгіёне. І адна з мэтаў фестывалю — зрабіць іх даступнымі для нашага гледача.

Геаграфічны ахоп таксама быў прадстаўнічым: маладыя рускія майстры з «Не[свое]часовым», латышскія з «Sense of Place», варшаўская «Akomodacja», нямецкі класік Арно Фішар, Эндру Мікшыс з поглядам на беларускія святы; дэманстравалася слайд-шоу фіналістаў і пераможцаў трох міжнародных конкурсаў.

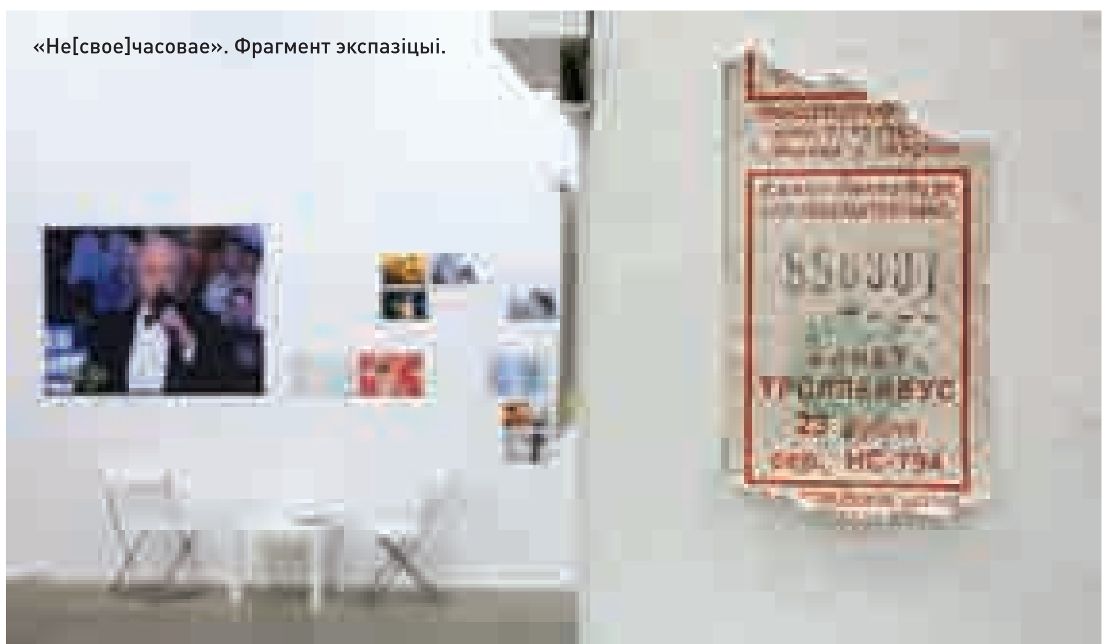
З'явіліся і новыя формы фотапрэзентацыі: падчас правядзення мерапрыемства па Мінску ездзіў трамвай з выставай Дзмітрыя і Сяргея Брушко.

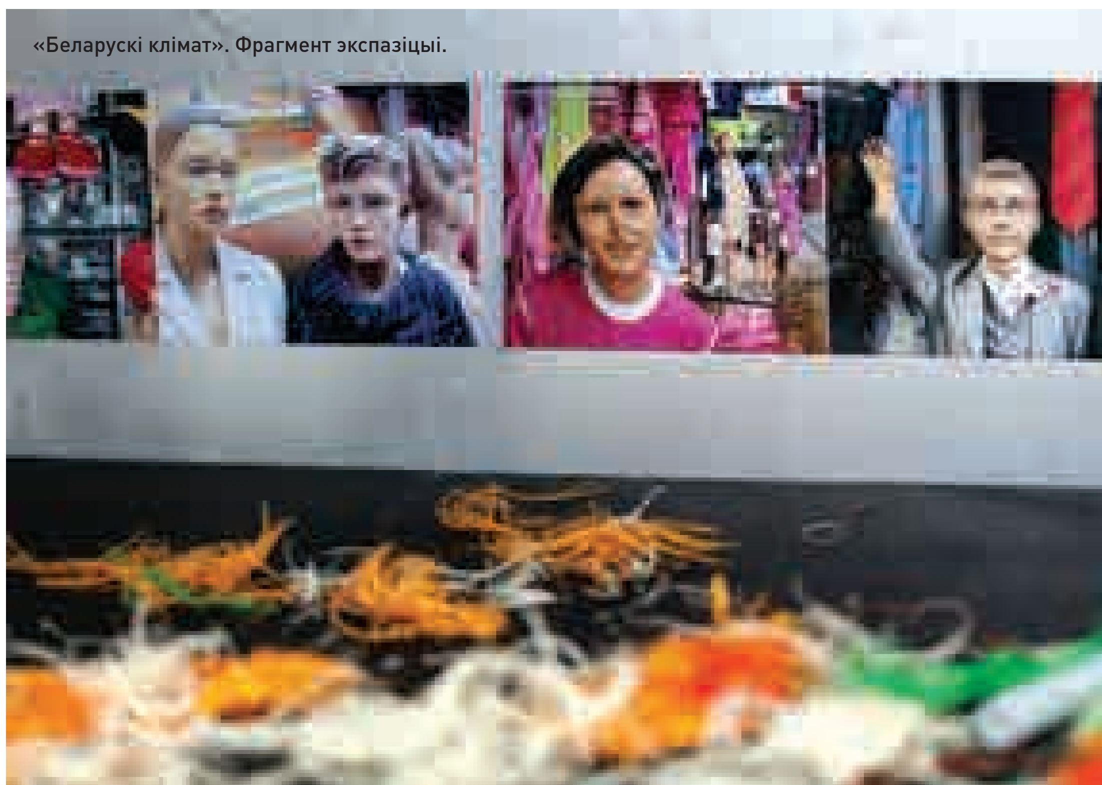
Сярод сваіх задач арганізатары фестывалю заклалі і адукацыйныя: лекцыі Марціна Пара, Мацяса Флюге, Надзеі Шараметавай, Надзеі Саўчанка.

Напрыканцы былі абвешчаны вынікі фатаграфічнай прэміі «Прафота». Дыпломы ўручаліся ў двух намінацыях — у дакументальнай і арт-фатаграфіі. У першай пераможцам стала Святлана Ярковіч з серыяй «Паміж лесам і ракой», у другой Аляксандр Міхалковіч з праектам «Прымусіць інтэрнэт памятаць халакост».

Алеся Белявец.

Арно Фішар. Берлін у агні. Фатаграфія. 1943.


«Не[свое]часовае». Фрагмент экспазіцыі.


«Беларускі клімат». Фрагмент экспазіцыі.

Шкляныя прыступкі ў неба

Інсталяцыя «Шлях паэта»
Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы

ПАВЕЛ ВАЙНІЦКІ, АЛЕНА ЗЛАТКАВІЧ

Павел Вайніцкі, Алена Златкавіч. Шлях паэта. Сталь, шкло, прадметы з музейнай калекцыі, падсветка. 2014.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Шчыра кажучы, працавалася цяжка. Напэўна, з-за сур'ёзнасці і балючасці тэмы, а яшчэ таму, што рэчы, якія павінны стаць галоўнымі, былі аўтэнтычныя: наш мастацкі аб'ект планаваўся для музейнай экспазіцыі. Як яе кантрапункт, а таксама — абсталяванне для дэманстрацыі рэальных прадметаў, што мелі дачыненне да апошніх хвілінаў жыцця паэта. Таму выяўленчае рашэнне зведзена да мінімалізму — сімвалічныя прыступкі з адбіткамі радкоў вершаў, шкляныя прамавугольныя элементы, што нагадваюць пра паэзію рытмам і структурай.

Выконваючы музейную функцыю, інсталяцыя адначасова з'яўляецца творам сучаснага мастацтва, інтэрпрэтацыяй трагічнага фіналу жыццёвага шляху Янкі Купалы. Яе мэта — эмацыйнае ўздзеянне на наведвальнікаў.

Складнікі аб'екта — сталь, шкло, гук і накіраванае электрычнае святло. Шклу адведзена вядучая роля, бо гэта субстанцыя знаходзіцца паміж светамі прадметным і нерэальным, метафара бязважкасці драматычнага імгнення і паэтыкі экзістэнцыі. Найноўшыя мастакоўскія практыкі — пошук новых сродкаў выяўлення, амаль да дэматэрыялізацыі медыума на карысць канцэптуальнага выказвання. У такім кантэксце шкло — матэрыял цалкам рэлевантны сучаснасці. Прынцыповая адметнасць такога твора — наяўнасць унутранай прасторы і няпэўныя стасункі са знешнім асяроддзем.

Структураваны ў выглядзе спіралі, сімвалічны водаварот з празрыстых элементаў імкнецца ўгору — насуперак падзенню фізічнага цела паэта ў лесвічны пралёт. Сталёвыя вертыкалі пераходзяць у шкляныя лініі, што нібыта раствараюцца ля столі і візуальна задаюць рух уверх. У той жа час яны з'яўляюцца апорай кампазіцыі. Калі накіраваная ў чатырохметровую вышыню «лесвіца», вобраз якой прачытваецца ў інсталяцыі, закліканая сімвалізаваць жыццёвы шлях, то яе раскіданыя прыступкі могуць асацыявацца з распадам жыцця, яго крохкасцю. Для нас шкляныя прыступкі атасамліваюцца з апошнімі трагічнымі імгненнямі шляху паэта. Па меры руху ўверх прапорцыі прыступак паступова змяншаюцца, падкрэсліваючы перспектыву — сыход лесвіцы ў нябёсы. Не зможам сказаць лепш за супрацоўнікаў купалаўскага музея: «Магутная пластыка стальных вертыкалей сімвалічнай спіралі перамяняе падзенне ва ўзвышэнне, скіроўвае крохкія, як само жыццё, шкляныя прыступкі нібы проста ў неба, сцвярджае драматызм і балючую вастрыню апошняга кроку Янкі Купалы — кроку ў вечнасць».

Шкляны вір улучае элементы музейнай калекцыі: аўтэнтычныя рэчы з пакоя № 414, люстраныя дзверы, у запыленай глыбіні якіх у апошні раз адбілася аблічча паэта, прыступкі і парэнчы лесвічнага пралёта гасцініцы «Масква» — нямыя сведкі трагедыі 28 чэрвеня 1942 года, калі ў 22 гадзіны 30 хвілін абарвалася жыццё Янкі Купалы. Нечаканыя ракурсы і палажэнні прадметаў збіваюць залішнюю мемарыяльнасць, а таксама надаюць інсталяцыі дынамічнасць і драматызм. Мы паслядоўна і прынцыпова пазбягалі антрапамарфізму, але акурат прысутнасць рэчаў, прызначэнне якіх — узаемадзейнічаць з чалавечым целам, нагадвае аб зніклай чалавечай постаці — перакуленыя крэслы, падшклянак, валіза... І адлюстраванне наведвальніка ў дзвярах — тых самых...

Што дадаць? На ўрачыстым адкрыцці філасофска-паэтычнай інсталяцыі «Шлях паэта» мы былі ўражаны і ўзрушаны светлымі словамі, сказанымі пра наш твор, але галоўная радасць — паразуменне і захапленне, якое выказалі нават не калегі і музейныя эксперты, але простыя наведвальнікі. Бо было крыху боязна, што «Шлях» — такі нязвыклы, не музейны — рызыкуе застацца незразумелым. І мы ўдзячныя дырэктару музея Алене Ляшкевіч, якая не пабаялася замовіць даволі радыкальны твор. А яшчэ — усім супрацоўнікам, што нас натхнялі, і тым, хто дапамагаў і падтрымліваў. Без вас «Шлях» стаўся б немагчымым! ■

Казкі для маленькіх (і) дарослых

«Шыварат-навыварат»
Выстава Ганны Сілівончык
Галерэя «Універсітэт культуры»

ПАЛІНА ПІТКЕВІЧ

Амаль адначасова, з розніцай у нейкія паўгадзіны, у мастацкай галерэі «Універсітэт культуры» адкрыліся дзве выставы настолькі палярных тэматык, стыляў і энергетык, што пазбегнуць перцэптыўнага дысанансу было цяжка. Тыя, хто прыйшоў паглядзець работы польскага графіка Януша Акермана, выкананыя ў тэхніцы каляровага лінарыту, ды падзівіцца рэзкай і агрэсіўнай выразнасці ліній, з абцякальнага хаосу якіх выплываюць гратэскавыя чалавечыя целы, пачварна-дзікарскія ўмоўныя твары ці часткі неспакойных, падманліва застылых нацюрмортаў, выпадкова аказаліся зацягнутымі ў вір зачараванага натоўпу, што цыркуляваў па трох залах выставы «Шыварат-навыварат» маладой беларускай мастачкі Ганны Сілівончык. Па залах — толькі вонкава. Насамрэч гэта была вандроўка па-за межамі рэальных месца і часу, фантастычнае падарожжа з аднаго ірэальнага свету ў іншы, быццам на борце міжзорнага карабля з адтулінамі ілюмінатараў там, дзе вісяць карціны. Іншымі словамі, усе мы слухалі, а дакладней — *глядзелі* казку. А можа, некалькі казак, бо для кожнага быў свой лік.

Тут трэба прыпыніцца і вызначыць, ці правільна будзе лічыць казкай толькі мастацкі тэкст, занатаваны на старонках дзіцячай кніжкі або распаведзены як прынада для сну ў патрэбнай атмасферы вечаровай зацішнасці? Для нечага, што ўзнікае, як напой варажбіткі, з зёлак міфа, фальклора і індывідуальнай фантазіі, такое азначэнне будзе несправядліва вузкім. Канешне, казка найперш успрымаецца як літаратурны жанр, аднак яму нішто не замінае ў выніку творчых метамарфоз пераўвасобіцца ў жанр уласна мастацкі, жывапісны, дзе малюнак пераадольвае прывычную дапаможную ролю ілюстрацыі да тэксту і стае паўнавартасным сродкам аповеду. Казка — гэта гісторыя. І ўжо не так істотна, з дапамогай чаго яна расказана. Дарэчы, гэты аспект залежыць ад аўтара, то-бок — ад казачніка.

Некаторым казкам патрэбна папярэдняя так званая казка пра казачніка. З яе і пачнем. Тым больш, яна ледзь не самая цікавая, бо асоба казачніцы — мастачкі Ганны Сілівончык — шматгранная. «Столькі жыцця, столькі эмоцый у Ганны! Такая яна фантастычная мастачка, што ёй цесна толькі ў адным накірунку», — слушна выказаўся намеснік дырэктара Цэнтра сучасных мастацтваў Дзяніс Барсукоў падчас адкрыцця выставы «Шыварат-навыварат». Аўтарка піша не толькі карціны, але і лірычныя, лёгкія вершы і казачныя мініяцюры. Ужо ўбачылі свет кнігі, створаныя мастачкай у суаўтарстве з дзіцячай пісьменніцай Аленай Масла — зборнік народных песень, калыханак і прыказак «Дзе Купала начавала», са спявачкай Наталляй Фаўставай — «Калыханкі для ўсёй сям'і». На хвалі запатрабаванасці Ганна Сілівончык выдала дзве цалкам уласныя кніжкі — «Вялікія сакрэты» і «Шчаслівы выпадак». У нечым падобная сітуацыя склалася і ў мультыплікацыі: аднойчы папрацавала на кінастудыі «Беларусьфільм» мастаком-пастаноўшчыкам (мультфільм «Мышка»), не задаволілася творчай несвабодай, залежнасцю ад калектыўнай думкі і ўзялася за ажыццяўленне ўласных анімацыйных праектаў, зняла кароценькі мультфільм «Дарэчы, пра птушачак» і рыхтуе мульт-экранізацыю сваёй вясёлай міні-гісторыі з крыху сумным, «дарослым» падтэкстам — «Казка пра тат». Да таго ж разам з мужам, мастаком-пейзажыстам Васілём Пешкуном, і дачкой арганізавала сямейны ценявы тэатр «Веліструхен», у пастаноўках якога таксама «ажылі» і распавядаюць пра свае дзівосныя прыгоды персанажы з карцін і малюнкаў Ганны Сілівончык. А што тычыцца выстаў, дык у творчай скарбонцы толькі персанальных налічваюцца дзясяткі, прычым праведзеных і ў Беларусі, і ў замежных краінах.

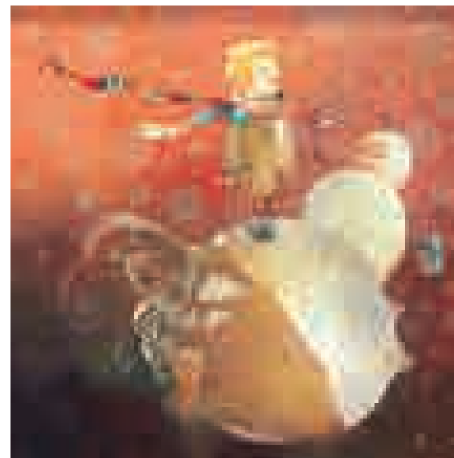
Чарговую выставу з гуллівай назвай «Шыварат-навыварат» можна параўнаць са з'явай адмысловай дысперсіі: прамень агульнай канцэпцыі прайшоў праз прызму арганізатарскай задумы і рассеяўся на тры асобныя — акурат па колькасці экспазіцыйных залаў. Сілівончык тлумачыць: «У мяне ёсць працы супрацьлеглых тэматык, бо не люблю аднастайнасці, пераскокваю з тэмы на тэму. Калі такія працы перамяшаць, атрымаецца вінегрэт, успрымаць які будзе складана. Паколькі выстава ў галерэі "Універсітэт культуры" вялікая, то прыйшлося аформіць іх асобнымі групамі. У кожнай з трох залаў ёсць галоўная тэма са сваімі сюжэтамі. У першай зале — стыхія вады і паветра, у другой — ілюстрацыі да "Маленькага прынца" Сэнт-Экзюперы, а ў трэцяй — працы, прысвечаныя тэме больш дарослай, каханню, мужчыну і жанчыне».

Выклікаць у гледача адпаведны абранай тэме настрой і ўзмацніць уздзеянне жывапісу дапамагалі інсталяцыі. Са столі першай залы звешваліся якары і рыбалоўныя кручкі («падчэплівалі» ўвагу наведніка), на падлозе знаходзіліся чорна-белыя аплікацыі — выявы рыба-птушак з тварамі людзей і жывёл, а эмаляваны таз на зэдліку дэманстраваў аб'ёмную мадэль зямнога шара (прамежкавы варыянт круглай і пласкай Зямлі) з сусветнай мапай, малюнкам геаграфічных каардынат і папяровым караблікам на паверхні. Далей глядач трапляў у каралеўства Маленькага прынца: рыба-птушкі змяняліся галактычнымі сузор'ямі, а праз пакой па дыяганалі цягнулася «сцяна» са старых газет, што хавала за сабой палову ілюстрацый. Трэба паслядоўна зазірнуць у прарэзаныя ў «сцяне» акенцы, каб апынуцца спадарожнікам Маленькага лётчыка...

Новы дом. Алей. 2012.

Але, у адрозненне ад Маленькага прынца, мы сталеем, таму развітваемся з ім і пераходзім у «дарослую» залу, дзе, узнятая Амурам на трон, верхаводзіць Жанчына. Яна загадкава, «джакондава» ўсміхаецца ў вобразе драпежнай, спакуслівай ліскі («Паляванне на ліс»); во-

Мае птушаняты. Алей. 2014.



Наступіла зіма. Алей. 2014.

Дакладна ў сэрца. Алей. 2014.

пытнага стралка з мушкетам, стрэл якога трапляе «дакладна ў сэрца»; асістэнткі фокусніка, што памянялася з ім ролямі і ўпотайкі падрыхтавала пілу для асаблівага выступу («Ілюзія кахання»); какеткі перад люстэркам, якая дастала з шафы з уборамі і кавалерамі новую сукенку і прыкладае да сябе: ці пасуе? («Абноўкі»). Тая ж Жанчына-маці са спакойнай клапатлівасцю апякуецца сваім даражэнькім птушаняткам — мужчынам («Мае птушаняты»). І гэта зноў яна, Каханая, перад расстаннем з любым у хвіліну маўчання безабаронна і пакорліва туліцца да яго пляча («Бывай»).

Хтосьці, як даследчыцца творчасці Ганны Сілівончык мастацтвазнаўца Вольга Наскова, адхіне заслону таемнага і ўбачыць выставу як цыркавое трукацтва, спрыт жэстаў ілюзіяніста, жывапісную эквілібрыстыку, апынецца ў палоне рознакаляровага свята, што дорыць радасць і смех, убачыць шоу на любы густ. Для мяне ж выстава застанецца пляцоўкай тэатра ці то ценяў, ці то драмы з неверагодна прыгожымі дэкарацыямі, з рэальнымі, зямнымі акцёрамі ў казачных касцюмах і грыме, акцёрамі, якія бясконца граюць у забаўляльных п'есах з тонкім гумарам і сур'ёзнай глыбокай думкай.

І фінальны штрых. У працах, «выцягнутых» з розных праектаў і творчых перыядаў, спалучыўся кантрапункт тэм з еднасцю дасканалага жывапіснага стылю, дзе пануюць насычаны колер і тонка выпісаная дробязь, а прастора карціны адначасова здаецца паветрана-бязважкай і шчыльна запоўненай. У дэкаратыўнасці элементаў, багацці вытанчаных узораў і лінейнасці кампазіцыі адгадваецца ўплыў эстэтыкі мадэрну, якая праектуецца на казачныя і фальклорныя вобразы, асіміляваныя з народжанымі ўяўленнем мастачкі. Вольга Наскова адзначае падабенства яе жывапіснай манеры і фантастычнага рэалізму Марка Шагала, але творы Ганны таксама могуць быць блізкімі — шчырасцю, жаноцкасцю — і да «райскай» іканаграфіі маляваных дываноў Алены Кіш. Усё ж прамых аналагаў стылістыцы і сістэме вобразаў Ганны Сілівончык няма.

Здараецца, што чалавек нараджаецца, каб быць правадніком цудадзейнага, незвычайнага — усяго, што ёсць адметнасцю, каштоўнасцю дзяцінства і чаго не хапае ў дарослым жыцці, каб адчуць простае шчасце, якое патрабуе толькі ўважлівай цікаўнасці і ўмення здзіўляцца звыклым рэчам і з'явам, патрабуе вяртання ўнутранага інтуітыўнага зроку, пазбаўленага хваравітага крытыцызму, бачання без аптычных скажэнняў, як без ружовага, так і без шэрага шкла, з заменай скептычнага і цынічнага стаўлення на іранічна-лагоднае, у меру паблажлівае да недахопаў чалавека і сусвету.

Менавіта такія майстры-казачнікі, як Ганна Сілівончык, — незаменныя людзі ў справе рэдуцыравання гэтага складанага алгарытму шчасця, што дасягаецца шляхам творчасці, прыдумвання твораў-канцэнтрацый, дзе сабраны разам і бесканфліктна суіснуюць лепшыя вобразы з мінулага, дзяцінства і пасталелай сучаснасці. Прычым гэтыя вобразы лёгка счытваюцца, яны даступныя самаму шырокаму колу ўспрымальнікаў, але адначасова захоўваюць арыгінальнасць, комплекснасць, таму няма пагроз адназначнага іх тлумачэння. ■

АКТУАЛІІ

АЛЕНЫ МАЛЬЧЭЎСКАЙ

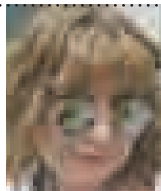
Мастак стварае свае ўласныя сімвалы
Сімвалы — гэта мова мастака
Пасля мова павінна быць перакладзена
Часам цяжка падабраць ключ
Часам цяжка падабраць ключ
Часам цяжка падабраць ключ

Шкада, што гэтыя словы з Маніфеста сербскай мастачкі і майстра перформансу Марыны Абрамовіч не выбітыя на якім-небудзь заўважным месцы, куды, узяўшы за руку, можна падвесці чарговага абуранага гледача і папрасіць: «Прачытайце, калі ласка!» Напрыклад, жанчыну, якая на спектаклі польскага рэжысёра Кшыштафа Гарбачэўскага «Івона, прынцэса Бургундская» ў момант, калі нябачныя на жывым плане, але бачныя на вялікім экране гераіні рэзалі грушу, пляснула ў ладкі і голасна прамовіла: «Выдатна, цяпер давайце пачысцім садавіну!»

Так, у сапраўдных тэатралаў такіх і яшчэ горшых прыкладаў — поўныя кішэні. Не, я не хачу адмовіць права гледача ўпадабаць ці не ўпадабаць тое, што адбываецца на сцэне. Мне проста хацелася адзначыць, што ніводнага разу ў жыцці я не бачыла рэжысёра, які паставіў спектакль і зусім нічога не хацеў сказаць. Яго мова магла быць «дрэннай англійскай», «албанскай», «сучаснай беларускай», «стараславянскай», «мовай індзейцаў племені майя»... Паэтычнай, выкшталцонай, шаблоннай, малазразумелай... Але рэжысёр праз акцёраў гаварыў на ёй і хацеў нешта сказаць. Незалежна ад таго, чыё выказванне перад намі — графамана ці генія, — прынцып яго стварэння адзіны: рэжысёр, прытрымліваючыся пастаўленай мэты, вызначае нейкія моўныя сродкі і аб'ядноўвае іх паміж сабой пэўным спосабам.

Часам цяжка падабраць ключ. Часам, патраціўшы шмат сілаў на тое, каб адамкнуць спектакль, чакаеш, што на цябе абрынецца вадаспад сэнсаў і эмоцый, а на цябе ледзь заўважна пырскаюць пару кропель. Але так хочацца, седзячы ў паўзмроку залы, калі вось-вось пачнецца і ўжо гучыць аб'ява пра тое, што трэба выключыць мабільныя тэлефоны, так хочацца дадаць пра сябе: «І не грыміце моцна ключамі». У спадзеве, што гледачы захапілі іх як мага больш, а не адзін, вытачаны некалі падчас школьных культпаходаў. ■

СКРЫПТАГРАМА



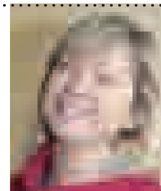
ЛАРЫСЫ МІХНЕВІЧ

«Авангард — гэта наша ўсё», — сведчаць падзеі апошняга часу. У Лондане выстаўка мэтра Малевіча. У Віцебску — эмацыянальная абстракцыя Алены Паплыка. У Мінску — шэраг лекцый, які распачаў прафесар Ігар Духан, а эстафету падхапіла англійскі даследчык авангарда Крысціна Лодэр. Яе мастацкае пачуцце заснавана на інтуітыўных прасвятленнях, на іх жа выбудоўваецца прыгожая канструкцыя: высновы робяцца на падставе трох-чатырох лагічных меркаванняў. «Квадраты» і «трохкутнікі» яе думак злучаны з сусветам праз ланцужкі дотыкаў да фактаў і падзей, асоб і іх учынкаў. Атрымліваецца празрыста і пераканаўча.

Лодэр нагадала, што сутнасць авангарда не столькі ў новай геаметрычнай мове, а ў памкненні ў космас, у невядомае. Пытанне не ў тым, што Малевіч напісаў квадрат, а ў тым, што ён уклаў у яго найноўшыя ідэі свайго часу. Яго касмізм даследчыца выводзіць з ракеты, якую ў чаканні смерці намаляваў Мікалай Кібальчыч, з мараў Канстанціна Цыялкоўскага аб рассяленні людзей па планетах, з утапічнага пераканання рускага філосафа Мікалая Фёдарава.

У падтрымку ідэй Лодэр магу дадаць, што ў Віцебску Малевіч патрапіў на падрыхтаваную глебу. Вельмі утапічную, між іншым. Гісторык Аляксей Сапуноў зрабіў месцічам прышчэпку не толькі павагі да старызны: ён вучыў марыць. Адным з яго планаў было ператварэнне Віцебшчыны ў грандыёзную сістэму каналаў, кшталту венецыянскіх. А ідэямі пакарэння паветра з канца XIX стагоддзя жыў увесь Паўночна-Заходні край пад уражаннем выступленняў вандроўных аэранаўтаў і парашутыстаў братоў Драўніцкіх. Ці не ўсе падлеткі марылі аб прафесіі архітэктара. Горад жыў ідэяй вывучэння і ўшанавання ўласнага дойлідства, стварэння грандыёзнага графічнага каталога. Менавіта таму малевічаўскі «Уновис» быў прасякнуты касмічнымі ідэямі. Згадайма і часопіс «Аэро», і дыпломныя працы 1922 года. Гэты рух быў настолькі моцным, што развіццё падобных ідэй не спынілася і пасля ад'езду наватараў. Луніты і сатурніяне Язэпа Драздовіча, яго цудоўныя «Нябесныя бегі» — не дзіўная іншасць вандроўнага фантаста, а сведчанне чулага сэрца, закаханага ў свой край і час. ■

ВАРЫЯЦЫІ



СВЯТЛАНЫ ГУТКОЎСКАЙ

Народныя танцы выконваюцца (а значыць — жывуць!) ва ўсіх кутках нашай планеты: у краінах з розным палітычным ладам, узроўнем эканамічнага развіцця і пануючай рэлігіяй. Што вабіць у народных скоках перш за ўсё? Захоўваючы пластычную памяць цэлых пакаленняў, яны даюць выдатную магчымасць самавыяўлення сродкамі рухаў надзіва прыгожых, гарманічна з'яднаных з цудоўнай народнай музыкай. Ёсць і яшчэ адна прычына: той, хто танцуе, быццам ведае рэцэпт маладосці. Не станем аспрэчваць: кожны служка Тэрпсіхоры, незалежна ад таго, прафесіянал ён ці аматар, заўсёды выглядае маладзей за свае гады. Нягледзячы на багацце навамодных танцавальных напрамкаў, заўсёды нязменна вялікая колькасць дзяцей і дарослых, якія асвойваюць мудрасці менавіта народнай харэаграфіі.

У народнай танцавальнай творчасці беларусаў ёсць свае цікавыя выканальніцкія традыцыі, сфармаваўся адметны нацыянальны стыль. Але парадокс у тым, што беларусы сёння аддаюць перавагу танцам іншых народаў. Як на пачатку XX стагоддзя Еўропу і Амерыку ахапіла тангаманія, так у апошні час у модзе ірландскія, індыйскія і ўсходнія танцы. Менавіта ім, не на карысць беларускім, аддаюць перавагу ўдзельнікі разнастайных мастацкіх конкурсаў і фестываляў (што я ўвесь час назіраю як сябра журы). У дадатак па гэтых накірунках на зайздрасць рэгулярна ладзяцца творчыя спаборніцтвы на лепшае выкананне. Чаму нашы дзяўчаты (і гэта пацвярджае ўсюдыісная статыстыка) больш ахвотна запісваюцца ў шматлікія школы і студыі фламенка або танца жывата (бэлідэнс)? Каб увасобіць нацыянальны дух гэтых танцаў, патрэбна валодаць іншай (дарэчы, неўласцівай усходнім славянкам) пластыкай, іншым тэмпераментам. Мець, нарэшце, іншую ментальнасць. Магчыма, справа ў іх большай відовішчнасці? Ці нашых суайчынніц прыцягвае модная экзотыка? Або гэтыя танцы больш разрэкламаваныя? Можна толькі здагадвацца. Але пакуль мы актыўна засвойваем чужую харэаграфічную пластыку, нашы ўнікальныя народныя танцы могуць пастунова знікнуць. Бо яны жывуць толькі да таго часу, пакуль выконваюцца. ■

Мінскія вечары англійскага кампазітара

Праекты да 100-годдзя Бенджаміна Брытэна

ТАЦЦЯНА ТЭАДАРОВІЧ

іх магчымасцях выканаўцы, вакалісты і інструменталісты. Такія мерапрыемствы робяцца запамінальнымі падзеямі музычнага жыцця сталіцы. Не выключэнне — вечар музыкі Брытэна, дзе Дзмітрый Зубаў выступіў як аўтар праекта, вядучы і піяніст.

Праграма прадэманстравала разнастайнасць інтарэсаў кампазітара і гнутка сумясціла блокі «рускі» (у якім адлюстравалася эпапея сяброўскіх і творчых сувязей англійскага майстра з Дзмітрыем Шастаковічам, Святаславам Рыхтарам, Галінай Вішнеўскай і Мсціславам Растраповічам) і «еўрапейскі» (прыклад брытэнаўскага інструментальнага і вакальнага поліфанічнага мастацтва).

нікнення ў мелодыку пушкінскага верша. Нечаканыя фарбы і акцэнты набыла віяланчэльная Саната ў інтэрпрэтацыі Аляксея Афанасьева.

Адкрыццём вечарыны стаў саліст率Опернага тэатра, тэнар Юрый Гарадзецкі. Выдатны голас, здольнасць перадаць найскладаную гаму пачуццяў, асаблівая інтэлігентнасць, высокая сцэнічная культура — якасці, якія робяць яго адным з самых яскравых выканаўцаў апошняга дзесяцігоддзя. Сэнсавай і мастацкай кульмінацыяй праграмы ў інтэрпрэтацыі Гарадзецкага сталіся творы Canticle II «Аўраам і Ісаак» (з Наталляй Акінінай) і Canticle III «Усё яшчэ падае дождж» (сумесна з валтарністам Паўлам Кузюковічам). Нель-

Аляксей Афанасьеў (віяланчэль).

Тамара Глаголева (сапрана).

Павел Кузюковіч (валторна).

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Сярод эпахальных леташніх юбілеяў — Рыхарда Вагнера, Джузэпэ Вердзі, Аляксандра Даргамыжскага — асаблівае месца заняло 100-годдзе з дня нараджэння Бенджаміна Брытэна, аднаго з самых значных творцаў XX стагоддзя. Ён — аўтар знакамітых опер «Пітэр Граймс», «Смерць у Венецыі», «Паварот вінта», «Білі Бад», «Сон у летнюю ноч», стваральнік камерна-вакальных, інструментальных і сімфанічных опусаў. Кампазітар, творчасць якога неверагодна актуальная і мае высокі міжнародны аўтарытэт. Цікавасць да яе ўвесь час расце.

Сусветнай музычна-тэатральнай супольнасцю юбілей Брытэна адзначаўся шырока — оперныя прэм'еры, канцэртныя праграмы, выданне манаграфій. Не засталіся ўбаку ад падзеі і дзеячы беларускай культуры: два вечары музыкі кампазітара (у камернай зале Тэатра оперы і балета і малой зале Белдзяржфілармоніі) прайшлі дзякуючы вядомаму дырыжору і піяністу Дзмітрыю Зубаву. На рахунку музыканта — выдатныя канцэрты барочнай музыкі, стварэнне і дзейнасць ансамбля «Камерныя салісты Мінска». Галоўная каштоўнасць цікавых і бездакорна складзеных праграм — выбітныя па сва-

Вобразна глыбокі, інтанацыйна зменлівы цыкл «Рэха паэта» на вершы Аляксандра Пушкіна, з напружанай лініяй вакальнай партыі, бліскуча выканала салістка оперы Тамара Глаголева. І пераканаўча выказала сябе ў сучасным камерным рэпертуары.

Традыцыйна бездакорна і тонка прагучала Сюіта для арфы сола ў Кацярыны Жураўлёвай, якая паглыбіла слухача ў адметную гукавую аўру брытэнаўскай арфавай музыкі. Але кульмінацыяй вечарыны зрабіўся Canticle II «Аўраам і Ісаак» у выкананні лепшага беларускага барочнага мецца Наталлі Акінінай і пецярбургскага тэнара Сяргея Далгушава. Гэты твор — усхваляваная і эмацыйная гутарка з Богам на мове XX стагоддзя, стагоддзя войн і сацыяльных узрушэнняў. Опус дэманструе, што выкарыстанне голасу — як элемента гукавога свету кампазітара — можа адлюстравацьператварэнне яго ўнутранага жыцця ў дасканалую драматургію.

У змененым і пашыраным выглядзе праграма паўтарылася ў зале імя Шырмы нашай філармоніі. Драматычна і містычна-загадкава прагучалі шэсць рамансаў пушкінскага цыклу ў выкананні Тамары Глаголевай і ўразілі глыбінёй пра-

га не адзначыць асобна працу Дзмітрыя Зубава. Выдатны піяніст, які адчувае стылістыку брытэнаўскіх сачыненняў, тонкі ансамбліст і натхнёны апавядальнік, ён зрабіў вечары музыкі кампазітара нечаканым адкрыццём для слухачоў.

Падобныя праекты выклікаюць захапленне, але адначасова акрэсліваюць кола пытанняў не зусім вясёлых. Бо імя і творчасць Брытэна, на жаль, не на слыху ў шырокага кола беларускіх аматараў музыкі. Чаму творы кампазітара не гучаць ні ў тэатры, ні ў філармоніі? Чаму не ставяцца яго оперы? Чаму яго дзівосных прыпавесцей і вакальных цыклаў няма ў канцэртных праграмах салістаў оперы? Чаму згаданыя два вечары прыцягнулі ўвагу толькі прафесіяналаў — музыказнаўцаў і інструменталістаў? Бо абодва разы залы былі амаль пустыя — ні дырыжораў, ні вакалістаў, здольных ацаніць працу калег. Нарэшце, чаму ў прынцыпе ў Беларусі так мала і рэдка гучыць музыка тых, хто ў свеце даўно лічыцца класікам XX стагоддзя? На гэтыя пытанні пакуль няма адказаў. Але варта спадзявацца, што ўвесь неабсяжны пласт і сачыненняў Брытэна, і музыкі XX стагоддзя яшчэ будзе адкрыты нашымі выканаўцамі. А значыць, і намі. ■

Новы тэатр?

«Тэрыторыя мюзікла» Анастасіі Грыненка

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

«Сабака на сене». Ілона Казакевіч (Дыяна).

Здаецца, зусім нядаўна наш тэатральны свет быў ашаломлены нечаканай навіной. Анастасія Грыненка, ці не самы адметны рэжысёр Беларускага музычнага тэатра, пастаноўшчык спектакляў «Вестсайдская гісторыя», «Звычайны цуд», «Дванаццаць крэслаў», а таксама шэрагу іншых, сышла з калектыву. Прычына? Наяўнасць уласнага праекта пад назвай «Тэрыторыя мюзікла». Прычым пастаноўшчык апынулася перад выбарам: або яна адмаўляецца ад праекта, або тэатр — ад яе як рэжысёра.

Як і трэба было чакаць, Грыненка выбрала ўласнае «дзецішча». Думаю, тут у кожнага свая праўда. Можна зразумець кіраўніцтва трупы, якое асцерагалася, што Анастасія пераманіць да сабе лепшых. Або салісты (яны адны і тыя ж) надта стомяцца на «Тэрыторыі» і ім не хопіць імпэту спяваць, танцаваць і іграць на асноўнай сцэне. Але і Грыненка можна зразумець. Думаю, у пэўны момант ёй зрабілася цесна (а мо і не надта цікава?) у межах тэатра, арыентаванага, як і многія відовішчныя ўстановы, толькі на аперэту, «касу» і запаўняльнасць залы.

Для чаго так падрабязна? Ведаючы перадгісторыю, іначай успрымаеш рэжысёрскія работы Анастасіі Грыненка, ажыццёўленыя ў межах «Тэрыторыі мюзікла. Тэатр Генадзя Гладкова». Такім чынам, ці варта было распачынаць? Вядома, ідэальна, калі беларускі рэжысёр прасоўвае музыку айчыннага кампазітара, а не творцу з суседняй краіны, хоць і знакамітага. Але пытанне, ці ёсць у нас аўтары, творчасці якіх хопіць, каб скласці афішу цэлага тэатра, — па сутнасці рытарычнае. Таму адказ на яго і не прадугледжваецца.

Мае ўражанні пра дзейнасць «Тэрыторыі мюзікла» склаліся на аснове спектакляў «Сабака на сене», апошняй па часе работы тэатра, прэм'ера якой адбылася ў верасні, а таксама «Іахім Ліс — дэтэктыў з дыпломам». Першы трупа адрасуе дарослым, другі — дзецям і іх бацькам. Што ў пастаноўках агульнае? Музыка Генадзя Гладкова, харэаграфія Дзмітрыя Якубовіча, сцэнаграфія Андрэя Меранкова. У першым выпадку мастак па касцюмах Юлія Бабаева, у другім — Таццяна Лісавенка. Па вялікім рахунку, можна казаць пра адну творчую каманду.

Для новай трупы заўсёды прынцыпова важны пачатковы перыяд і наяўнасць «раскруткі». У Мінску хапае пляцовак. Але шчыльна занятыя не толькі ўласна тэатральныя. Сцэны ў Палацах і Дамах культуры распісаныя пад праекты музычныя і тэатральныя, пад гастралёраў і «сваіх». Зовабіць публіку, калі тэлескрыня мае 80 і болей каналаў, а з інтэрнэту можна «закачаць» які заўгодна фільм, становіцца ўсё больш складана. «Сабака на сене» ішла з аншлагам. Каля будынка Палаца культуры прафсаюзаў пыталіся пра лішнія квіткі. Даўно пра тое не чула, за выключэннем хіба вельмі раскручаных артыстаў і знакамітых гастралёраў. Тое, што зала поўная, сведчыць: пытанні маркетынгу прадуманыя.

А галоўнае — жанр абраны дакладна. Мюзікл — ці не самы «прасунуты» і сучасны накірунак музычнага тэатра. Ён мае багатыя мастацкія магчымасці. У гэтым выпадку публіка ішла і на назву — п'есу Лопэ дэ Вега. У дадатак памятаючы знакаміты музычны фільм рэжысёра Яна Фрыда з Маргарытай Церахавай і Міхаілам Баярскім у галоўных ролях. Так, стужка пастаўлена тры з паловай дзесяцігоддзі таму. Але Гладкоў, узяўшы за аснову музыку да карціны, прыгожую і меладычную, пашырыў яе, развіў вядучыя тэмы. Атрымаўся самастойны твор, у якім хапае шлягераў (згадаем раманс Дыяны «Любовь, зачем ты мучаешь меня?»).

Скажу адразу — рэжысуру Грыненка ў спектаклі «Сабака на сене» нельга назваць геніяльнай. Гэта відавочна не фестывальны прадукт, зроблены для адзінкавых паказаў (для стварэння такога патрэбны іншыя ўмовы). Ён прафесійна зладжаны, моцна «збіты», разлічаны на інтэлігентнага, але шырокага гледача. У пастаноўцы ёсць дынаміка, неабходныя тэмп і рытм, але ёсць і растыражыраваныя рэжысёрскія хады.

Спачатку пра шматлікія «плюсы». П'еса Лопэ дэ Вега, у якой увасоблена гісторыя кахання графіні Дыяны і яе сакратара Тэадора, зноў набывае актуальнасць. Асабліва калі грамадства імкліва падзяляецца на класы і слаі, а маёмасны цэнз аказваецца адным з вызначальных у стасунках паміж людзьмі. Ва ўсе часы жэняцца і выходзяць замуж, як правіла, за асоб свайго сацыяльнага кола і аднолькавых магчымасцей.

Салісты Музычнага тэатра Ілона Казакевіч і Дзмітрый Якубовіч, выканаўцы роляў Дыяны і Тэадора, часта выступаюць у дуэце. Варта згадаць Абігаіль і Мешэма ў «Шклянцы вады», князёўну Тараканаву і графа Арлова ў «Блакітнай камеі». Казакевіч заўжды выглядае на сцэне вельмі выйгрышна. Ёсць такі выраз: «на акцёра не трэба спецыяльна ставіць святло». Якраз той выпадак! Невысокага росту, крохкая, танклявая, Ілона аднолькава пераканаўчая і ў партыях маладых закаханых гераінь, і ў ролях, тыповых для інжэню (як Чырвоны каптурок). Яе Дыяна, разумная і вострая на язык, адчувае адзіноту ў сваім асяроддзі. Артыстка пераканаўча перадае барацьбу ў душы гераіні саслоўных забабонаў і жадання шчасця, гонару і пачуцця. Цікава: паміж беларускімі Дыянай і Тэадора дыстанцыя меншая, чым паміж героямі Церахавай і Баярскага. Герой Якубовіча хоць і сакратар, але ўсё-такі інтэлігент.

Ён непараўнальна бліжэй да гераіні па сацыяльным статусе.

Скажу шчыра, спевы Казакевіч пераканалі мяне болей, чым вакал Якубовіча. Магчыма, справа ў тым, што амплуа маладога героя або героя-каханка ў мюзікле і аперэце самыя запатрабаваныя. Такіх артыстаў мала. Магчыма, Якубовіч вельмі загружаны. Невыпадкова на вядучыя партыі няма дублёраў — толькі адзін склад выканаўцаў.

Да здабыткаў спектакля я аднесла б і той бiдавочны энтузіязм, з якім працуюць артысты. Разнастайныя па эмацыйным стане Аляксандра Вайцэховіч (Марсэла), Сяргей Спруць (Трыстан), Сяргей Жараў (Фаб'ё). Яркімі атрымаліся невялікія камедыйныя ролі Дзяніса Нямцова (граф Федэрыка) і Шамхала Хачатурана (маркіз Рыкарда). У пастаноўцы аказаўся істотным кантраст паміж жыццярадаснымі танцамі, спевамі і гарэзнасцю слуг, якія сябруюць, жартуюць, любяць весяліцца і «прыколвацца», няхай грубавата, але шчыра, — і адзінотай вытанчанай і не надта шчаслівай Дыяны. Такому ўражанню шмат у чым спрыяе харэаграфія, прыдуманая Якубовічам. Мінімалістычнае рашэнне сцэны (агромністы веер, шпагі) дазваляе прыстасаваць спектакль да магчымасцей іншай пляцоўкі.

«Мінусы» мо і не такія істотныя, але маюцца. Калі выканаўцы партый і пастаноўшчыкі звернуць на іх ўвагу, гэта ўдасканаліць спектакль. Як ні дзіўна, але артысты Музычнага спяваюць лепей, чым гавораць. Падчас вакальных маналогаў і дыялогаў дыкцыя амаль ідэальная. Чуваць кожнае слова. Як толькі пачынаюцца размоўныя фрагменты, палова тэксту некуды знікае. Магчыма, справа ў акустыцы? Я сядзела не па цэнтры, а крыху збоку. Хоць і ў партэры. Уражанне — ці то каша ў роце, ці жаданне як мага хутчэй прамовіць «скороговорки». Усё-такі пераклад Міхаіла Лазінскага — класіка жанру. Ён дасціпны, востры, сучасны, не хацелася, каб ён губляўся. Прыгожыя касцюмы, асабліва Дыяны, вытрыманыя ў чырвона-чорнай гаме. Але... кулісы таксама чорныя, у якасці фону — чырвоны веер. Сцэнічная вопратка Тэадора — зноў-такі чорная, з дадаткам чырвонага. Таму ў пэўных эпізодах сілуэты герояў «змазваюцца». Калі б існаваў кантраст, візуальны і колеравы эфекты атрымаліся б большымі.

Цяпер пра «Іахіма Ліса...». Ацэньваць спектаклі, адрасаваныя дзецям, складана. Насамрэч ніхто не ведае, якім павінен быць ідэальны тэатральны ці музычны твор (спектакль ці фільм) для малечы. Асабіста для мяне такімі доўгі час з'яўляліся музычныя фільмы-казкі Леаніда Нячаева. Дзеці ўспрымаюць і «счытваюць» адзін слой (сюжэтна-казачны), дарослыя — іншы (філасофскі і дасціпнавостры). Драматургія высокага гатунку ў спалучэнні з таленавітай музыкай, вынаходлівай рэжысурай, віртуознай акцёрскай ігрой — усё гэта складнікі поспеху. Фільмы Нячаева ўспрымаюцца сёння не як прывітанне з далёкай эпохі, а як у нечым неперaўзыдзены ўзор.

«Іахім Ліс — дэтэктыў з дыпломам».

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Але час ідзе наперад. Кожны год нараджаюцца новыя дзеці, і рэжысёры вымушаны вырашаць для сябе пытанні: што будзе цікава малечы, чым «зачапіць» іх бацькоў. «Іахім...» адрасаваны, напэўна, самай складанай і малапрадказальнай аўдыторыі — дзецям 4-5 гадоў, дашкольнікам, верагодна, малодшым школьнікам. Падлеткі арыентаваны ўжо на іншыя сюжэты.

Спачатку «Іахім Ліс...» быў дыпломным спектаклем, які Грыненка паставіла ў Акадэміі мастацтваў. Але яго першапачатковы музычны і драматургічны матэрыял усё-такі іншы, чым у спектаклі «Сабака на сене». Ён прасцей, хоць завадных мелодый, песень і скокаў хапае. Пошукі зніклых слоікаў з варэннем выглядаюць у 1-й дзеі не надта сур'ёзным канфліктам. А вось у 2-й ён набывае сапраўдную вастрыню.

У некаторых сітуацыях расчароўвае Юрый Энцін. Увогуле ён класны паэт, але тэкст адной з песень Іахіма («Любовь разгорелась, как спичка, Ну, где ты, откликнись, Лисичка!») выклікае смех. Бо запалкі, як вядома, згараюць хутка. Ёсць і філалагічныя прэтэнзіі. Чатыры дачкі Барсука і Барсучыхі пазначаны ў праграмцы як «барсучкі». Калі гэта хлопцы, дык націск у слове на апошнім складзе. А калі дзяўчаты (а што яны — без варыянтаў), як тады? Па-мойму, атрымалася крыху вульгарна. Вядома, дзеці не заўважаць. Магчыма, і дарослыя, калі не купілі праграмку. А калі купілі? Мне скажуць: «У-у, зануда-крытык!» Але крытык па вызначэнні павінен быць занудай. Бо самае небяспечнае, калі дзіцячы музычны спектакль будуецца ў адпаведнасці з горшымі, падкрэслю — горшымі «тюгаўскімі» традыцыямі. Кшталту... «Дзеці, скажыце, куды пайшоў Воўк?»

Што прываблівае ў «Іахіме...»? Шэраг яркіх акцёрскіх работ. Найперш Аляксандры Жук (Заяц Гвідон), артысткі эмацыйнай, завадной, энергічнай. Запамінаецца Шамхал Хачатуран (Іахім) — прыемным, мяккім вакалам, сцэнічнай абаяльнасцю. Жывым і аб'ёмным персанажам атрымаўся Воўк у Мікіты Залатара.

Зала радасна апладзіравала і эмацыйна прымала спектакль. Хтосьці з дзяцей зачаравана падыходзіў у час дзеі да самай рампы. Пасля заканчэння ў гардэробе дзяўчынка чатырох або пяці гадоў захоплена напявала «Іахім Ліс, Іахім Ліс...» — мелодыю апошняга нумара. Думаю, што для бацькоў, якія прыводзяць дзяцей у тэатр, важныя не навізна рэжысёрскай канцэпцыі і не навацыі (як іх ацэніш, калі няма магчымасці сачыць за працэсам?), а эмоцыі, звязаныя з сямейным паходам у тэатр. Чаканне. Зборы. Агульны святочны настрой. Магчымасць прыадкрыць дзіцяці тайну Тэатра.

Можна доўга шукаць у спектаклях моцныя ці слабыя бакі. Але прынцыпова важна не гэта, а ўзнікненне яшчэ адной трупы. Яшчэ аднаго тэатра, які паступова набірае рэпертуар і афішу. Шукае і заваёўвае свайго гледача. Амаль кожны рэжысёр марыць пра творчую свабоду і ўласную трупу. Можна марыць, а можна мару паступова ўвасабляць у рэальнасць. Цікава, як далей будзе развівацца трупа, якімі атрымаюцца наступныя назвы і траекторыя пошукаў? На гэта адкажуць далейшыя пастаноўкі і наступныя сезоны. ■

Лірычны сезон

«Пасля лета»
Жывапіс Васіля Матусевіча і Валерыя Песіна
Галерэя «ЛаСандр-арт»

СЯРГЕЙ ХАРЭЎСКІ

Адначаснае знаёмства з такімі рознымі аўтарамі, якіх лучыць хіба толькі тое, што яны карэнныя мінчукі, дало багатую спажыву для разваг. Авангардыста Валерыя Песіна і марыніста-манументаліста Васіля Матусевіча аб'яднала тэматыка экспазіцыі. Выстава жывапісу «Пасля лета», на якой было паказана больш за дваццаць твораў абодвух майстроў, — своеасаблівае паслясловe да праміналага цёплага сезона, шэраг жывапісных асацыяцый з летуценнай ціхамірнасцю, з адчуваннем шчасця, якое нам дарыць гэтая часіна года.

Валерый Песін, які адначасна працуе і ў Мінску, і ў Маскве, гэтым разам выступіў як лірык. Ягоныя паэтычныя вобразы ўздымаюцца да шматзначнай недаказанасці, збудаванай, у адрозненне ад карцін Матусевіча, на цёплых жывапісных нюансах. У новай нізцы «Пасля лета» дамінуе рамантычны, элегічны пачатак, адчуванне незвычайнага спакою і душэўнай раўнавагі. Кожны твор — унутраны аўтапартрэт. Валерый Песін не абапіраецца на канкрэтны сюжэт і дазваляе сабе падчас працы траціць кантроль над палатном, тады рука дамалёўвае сама.

Валерый Песін. Антычны краявід. Алей. 2013.

Васіль Матусевіч. Раніца новага дня. Тэмпера. 2007.

Выстава ў мінскай галерэі выклікала інтарэс у прафесіяналаў і калекцыянераў. Экспазіцыя зацікавіла з розных прычын, у прыватнасці — супастаўленнем творчасці двух цалкам розных паводле мастацкіх памкненняў аўтараў, якія здаўна і плённа працуюць у беларускай арт-прасторы і па-за яе межамі.

Васіль Матусевіч скончыў Мінскае мастацкае вучылішча і Тэатральна-мастацкі інстытут, быў вучнем Гаўрылы Вашчанкі. Сёння гэты творца вядомы як майстар манументальнага мастацтва, у яго даробку — дзясяткі вітражоў, дэкаратыўных роспісаў і габеленаў.

А Валерый Песін працярэбліваў сваю сцяжыну па цаліку. Не атрымаўшы спецыяльнай адукацыі, ён змяніў багата розных заняткаў, перад тым як прысвяціць сябе творчасці. Самотнік Песін здабыў сабе славу ў 1990-я як творца-нонканфарміст. Сёння яго ўважаюць за аднаго з класікаў нефармальнага мастацтва.

Жывапісныя работы Васіля Матусевіча — паводле стылю — блізкія да вітражоў. Нагадаю, што галоўны кірунак творчасці Васіля Матусевіча — праца над вітражамі. Свядома і асэнсавана адмаўляючыся ад нюансаў, мастак паслугоўваецца чыстымі колерамі, выразна крэсліць лініі, пераводзячы свой жывапіс амаль у графічныя выявы. Гэтак жа, як і ў вітражы, карціны Матусевіча прасякнутыя сонечным святлом. Сам майстра прызнаваўся ў адным з інтэрв'ю, што яго мэта — тварыць ясна і зразумела, тады карціны будуць блізкія гледачу. Васіль Матусевіч ставіць перад сабой вельмі простую, але зразумелую для многіх наведнікаў выставы мастацкую задачу — прыносіць сваімі працамі радасць. Аднак яго жывапіс утрымлівае і іншы пасыл: творца імкнецца спрычыніць гледача да саўдзелу ў маляўнічых расповедах: гэта адбываецца і праз абагульненне вобразаў, і праз адсутнасць у працах канкрэтнага наратыву.

Мастакі прэзентуюць нам свой ідэальны свет. Яны прапануюць гледачу ствараць уласныя асацыятыўныя шэрагі і шукаць у сваім светаўспрыманні і асабістым досведзе пачуцці, сугучныя памкненням аўтараў.

Нагадаю, што выстава была разлічана ў тым ліку і на абазнаных калекцыянераў, і на пакупнікоў, якія, можа, упершыню былі гатовыя набыць мастацкія творы на свой густ. Карціны Васіля Матусевіча ўжо знаходзяцца, апроч Беларусі, у прыватных калекцыях Балгарыі і Швецыі, Расіі і Ізраіля, Цэйлона і Японіі. А палотны Валерыя Песіна ёсць ці не ў кожнай краіне Еўропы — ад Іспаніі да Люксембурга. І гэта яшчэ адна акалічнасць, што рабіла выставу «Пасля лета» цікавай: магчымасць спраўдзіць уласны густ і зразумець, што сёння вабіць пакупнікоў мастацтва ў нашай краіне. Мяркую — нейтральнасць сюжэтаў і памкненне да сузіральнасці. ■

Ад Свіслачы да Сены

«Падарожжа з Парыжа ў Нясвіж»
Выстава Ірыны Котавай
Музей-запаведнік «Нясвіж»

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

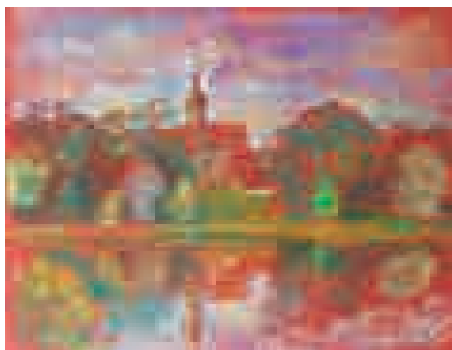
Ірына Котава — мастак з багатымі парыжска-мінскімі творчымі повязямі. Сёлета ў Нацыянальным гісторыка-культурным музеі-запаведніку «Нясвіж» быў паказаны яе праект «Падарожжа з Парыжа ў Нясвіж», які выклікаў шмат уражанняў. Ён мае сваю перадгісторыю.

У 2002 годзе Ірына Котава скончыла аддзяленне графікі Беларускай акадэміі мастацтваў, пасля атрымала дыплом ліцэнзіята Свята-Сергіеўскага праваслаўнага багаслоўскага інстытута ў Парыжы. Абараніла магістарскую дысертацыю ў галіне гісторыі мастацтваў Практычнай школы вышэйшых даследаванняў універсітэта Сарбона. Стала сябрам тамтэйшага саюза мастакоў. Яе працы экспанаваліся ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, галерэях Францыі, Італіі, Бельгіі, Вялікабрытаніі, Канады і ЗША. Дакументальны фільм «Уяўны Парыж» (Белтэлерадыёкампанія, рэжысёр Сяргей Кацьер), прысвечаны беларускай мастачцы, стаў лаўрэатам XXI Міжнароднага кінафоруму «Залаты Віцязь».

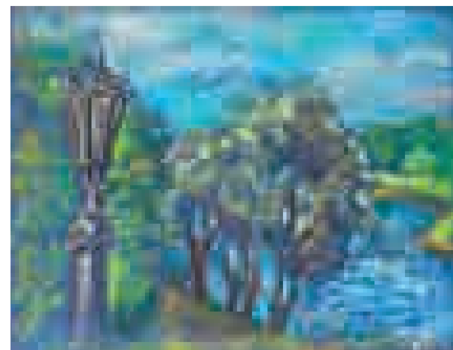
У Нясвіжы мінчанка Ірына Котава праводзіла летні час у сваякоў, узбагачалася ўражаннямі ад архітэктурнага і прыроднага асяроддзя, якое ў гэтым горадзе з'яўляецца адзіным і гарманічным цэлым. Падчас вучобы ў Акадэміі мастацтваў прыязджала туды на пленэры, малявала архітэктурныя кампазіцыі з палацам Радзівілаў. Пазней велічны вобраз легендарнага нясвіжскага палаца дапамог ёй адчуць атмасферу розных гістарычных эпох і паглыбіцца ў свет тонкіх паэтычных перажыванняў.

У Парыжы Ірына стварыла пейзажныя серыі «Уяўны Парыж», «Над стрэхамі Парыжа», «Манмартр», «У Люксембургскім садзе». У 2011-м яна разам з вядомым французскім пісьменнікам і публіцыстам Крыстофам Левалуа наведала Нясвіж. Яны ўбачылі, як хутка ідуць рэстаўрацыйныя работы, як велічны замак набывае святочны выгляд, па эстэтычнай унікальнасці супастаўны з Версалем. У Ірыны і Крыстофа ўзнікла жаданне рэалізаваць тут свае творчыя ідэі. У 2013-м падчас сустрэчы ў Пасольстве Беларусі ў Францыі Ірына атрымала запрашэнне правесці ў гісторыка-культурным музеі-запаведніку «Нясвіж» арт-праект. Цягам некалькіх месяцаў Ірына вывучала архітэктурныя асаблівасці адрэстаўраванага палаца, малявала яго знешні выгляд і старадаўнія інтэр'еры.

Від на ўязную браму Нясвіжскага палаца. Папера, пастэль. 2014.



Нясвіж. Папера, пастэль. 2014.



Возера Дзікае. Папера, пастэль. 2014.

Больш за шэсцьдзясят твораў Ірыны Котавай, прадстаўленых у выніковай экспазіцыі, былі выкананы пераважна ў тэхніцы пастэлі. Яны раскрываюць назву выставы, дазваляючы гледачу здзейсніць мастацкае падарожжа са сталіцы Францыі ў старадаўнюю культурную сталіцу Беларусі — Нясвіж. Чатырнаццаць прац — гэта новая аўтарская серыя, прысвечаная Нясвіжскаму палацава-парkаваму ансамблю, яна была створана непасрэдна на месцы.

Адметнасцю выставы стаў музычна-літаратурна-мастацкі перформанс, што адбыўся падчас адкрыцця. У ім удзельнічалі Ірына Котава, Крыстоф Левалуа, музыканты Галіна Мацюкова (флейта-траверса, Мінск) і Дзмітрый Зубаў (клавесін, Санкт-Пецярбург). Удзельнікі перформансу аб'ядналі свае здольнасці і таленты, каб музыка ўвасобілася ў лініі, колеры і слове, каб малюнак і ноты сталі паэзіяй, а друкаванае слова загучала новай мелодыяй і адбілася ў карціне. Усе кампазіцыі, створаныя Ірынай Котавай падчас перформансу, былі выкліканы ўражаннем ад архітэктурнага асяроддзя Парыжа і Нясвіжа. Упершыню гэты ўнікальны інтэрактыўны спектакль быў паказаны ў Парыжы ў студзені 2014 года, дзе атрымаў пазітыўныя водгукі і прэсы, і публікі. Адкрыццё нясвіжскага арт-эксперымента засведчыла, што беларускія гледачы з задавальненнем успрымаюць неардынарны пошук, настоены на густоўным спалучэнні традыцый і наватарства. Ініцыятыву правядзення такога фэсту падтрымалі Пасольства Рэспублікі Францыя ў Рэспубліцы Беларусь і Пасольства Рэспублікі Беларусь у Францыі пры чынным удзеле нашага Міністэрства культуры. Гэта надало мастацкім намаганням значны міжнародны фармат і стварыла адпаведны міжнародны рэзананс. ■

Разарваць рамкі несвабоды

«Афінскія вечары» Пятра Гладзіліна
Рэжысёр Валерый Анісенка
Мастак Валерый Юркевіч
Музычнае афармленне
Аляксандра Крыштафовіча
Пластыка Дыяны Юрчанка
Мінскі абласны драматычны тэатр
(Маладзечна)

ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Аляксандра Грасевіч (Наташанька).

Старыя айчынныя драматычныя тэксты маюць сімпатычныя асаблівасці. У іх ёсць выразны сюжэт, матывацыя ўчынкаў, блізкія нам па даходах і ладзе жыцця людзі. Прыйдзе глядач на такі спектакль і адразу адчуе, што вакол усе свае. Цяпер у новых п'ес іншая эстэтыка. Яе добра засвойвае тэатральная моладзь. Сярэдняе і старэйшае пакаленні настальгічна ўздыхаюць і сумуюць. Па чым? Па яснасці.

Расійскім аўтарам Пятром Гладзіліным, вельмі папулярным у канцы мінулага стагоддзя, зацікавіліся і ў Беларусі. У гэтым сезоне яго п'еса з'явілася ў Гродна. Цяпер у Маладзечна. На пастаноўку «Афінскіх вечароў» Мінскі абласны драматычны тэатр запрасіў з Віцебска Валерыя Анісенку. Мэтр прызнаўся, што раней з п'есай не быў знаёмы. Калі прачытаў, знайшоў у ёй мноства вартасцей і з энтузіязмам узяўся за працу. Радасці дадалі маладзечанскія акцёры — сваёй зацікаўленасцю, уменнем працаваць і вырашаць складаныя задачы.

У простай сямейнай гісторыі пяць дзейных асоб: бабуля, маці, бацька, васямнаццацігадовая дачка і яе каханы, якому строгі бацька не жадае аддаць дачку ў жонкі. Уласна, вакол гэтай сітуацыі і развіваюцца галоўныя страсці.

Анісенка прыдумаў лірычнае і дасціпнае вырашэнне п'есы. Ён нібыта піша акварэльнымі фарбамі. Усё лёгкае і паветранае, без побытавых падрабязнасцей і нагрувашчаных дэкарацый. Пяць крэслаў на колцах раз'язджаюць па сцэне, пазначаюць месца дзеяння. Валерый Анісенка не ставіў задачу разбурыць прастору тэатральнага Маладзечна і каго-небудзь здзівіць. Выключна праз акцёраў ён пераканальна распавядае пра тое, як у сямейным жыцці можна перакрочыць праз свае ўнутраныя праблемы і набыць гармонію. Магчыма, свет гэтай сям'і невялікі. Але вельмі паказальны. Акцёры быццам выйшлі з глядзельнай залы, а потым вярнуліся ў неба, пры гэтым зрабіліся больш разумнымі па волі драматурга, больш блізкімі і зразумелымі па волі рэжысёра.

Дый сапраўды, навошта такой простай і празрыстай п'есе якое-небудзь постмадэрнісцкае прачытанне? Анісенка распрацоўвае сцэнічную карціну праўдзівасці чалавечых пачуццяў. Нечакана з пагаслымі сафітамі і брэхам сабак урываецца ў спектакль тэма сталінскіх рэпрэсій. Нагода мізэрная — усяго толькі дваранскае паходжанне бабулі, народжанай Растапчынай. Банальную драматургічную сітуацыю можна было б і адкінуць, але тады відавочна збяднеў бы вобраз бабулі Ганны Паўлаўны. Можна было б прыбраць са спектакля крыху зацягнуты эпізод выпрабавання жаніха Антона на вечнае каханне. Тады зніклі б некаторыя цікавыя моманты ігры двух акцё-

Ірына Камышава (Людміла Сяргееўна), Сяргей Карзей (Барыс Алегавіч), Алена Рахмангулава (Ганна Паўлаўна).

ФОТА ПРАДАСТАЎЛЕНА ТЭАТРАМ.

раў. Рэжысёр пакідае ўсё як ёсць і паказвае сябе ўмельцам камерных рашэнняў, хоць ён вядомы ў тэатральным свеце як майстра эпічных палотнаў.

Мне думаецца, што ў «Афінскіх вечарах» акцёрам дыхаецца лёгка. Яны іграюць з задавальненнем. Зала гэта адчувае і з удзячнасцю адгукаецца. Задума спектакля не ўзятая з прасторы па-над п'есай, а здабытая з уважлівага прачытання тэксту, прапушчаная праз выканаўцаў. І нават кінаверсія «Афінскіх вечароў» ніякім чынам не паўплывала на рэжысёра.

Спектакль пражываецца ў адзіным інтанацыйным ключы, з арганічнасцю псіхалагічнага тэатра. П'еса і сцэнічны твор далучаны да мінулага часу, калі мараль была строгая і выверaная бацькамі. Яны ўнушалі свайму нашчадку, што спачатку трэба дасягнуць паўналецця, скончыць інстытут, сцвердзіцца ў прафесіі і толькі потым думаць пра шлюб і нараджэнне дзіцяці. Парушэнне такой паслядоўнасці ўяўляецца Барысу Алегавічу і Людміле Сяргееўне крахам усіх іх намаганняў. Паводле тэксту менавіта бацька — галоўны кансерватар у доме. Кансерватар з самымі лепшымі намерамі. Але ж мяккі і абаяльны акцёр Сяргей Карзей, які заўсёды пераканальны ў характарных камедыйных ролях, у гэтым спектаклі падаецца проста ўпартым. Ён быццам прыхаваў драматычны тэмперамент, а магчыма, яго, сучаснага чалавека, проста смяшыць наіўная сітуацыя. Адданая жонка, Людміла Сяргееўна, у выкананні Ірыны Камышавай не выглядае паслухмянай падпявалай мужа. Яна хутчэй разгубленая, ні ў чым не ўпэўненая, мітусіцца паміж роднымі людзьмі, то набліжае іх, то адштурхоўвае. Мяняе акуляры і ніяк не можа разгледзець такую простую сітуацыю, пакуль жаласліва не прызнаецца: ёй вельмі хочацца паняньчыць маленькага ўнука. Няхай народзіцца. Усё астатняе як-небудзь уладкуецца.

Не магу пакуль знайсці адэкватных добрых слоў для прадстаўнікоў маладога пакалення — Аляксандры Грасевіч і Паўла Святохі. У Грасевіч гэта першая роля, і, як кожны дэбют, яна трымаецца на прыроджанай натуральнасці. Павел Святоха занадта малады для чалавека з жыццёвым вопытам. Ягоны герой Антон падобны да бесшабашнага Рамэа. Усё звязанае ў п'есе з талентам Антона, маладога кампазітара, застаецца ўбаку. Такому Антону даверыць лёс страшнавата.

І вось, нарэшце, Ганна Паўлаўна Растапчына — інтэлектуалка ў выкананні Алены Рахмангулавай паўстае сапраўдным рухавіком падзей. Надзвычай лёгка яна заваёўвае сімпатыі публікі. Буйныя, выразныя рысы твару, высакародная сівізна. Усё, што робіць гэты персанаж, пазначана гумарам, унутраным драматызмам і добрай самаіроніяй. Алена Рахмангулава напаўняе вобраз бабулі радасцю, спакоем, упэўненасцю, што ўсе жыццёвыя праблемы можна лёгка разруліць, калі ставіцца адзін да аднаго з любоўю. Яна не акцэнтуе ўвагу на трагічных падзеях уласнага жыцця. Распавядае пра іх, каб даць зразумець — усё можна перажыць, вытрымаць. З любой сітуацыі знайсці выйсце.

Фінал «Афінскіх вечароў» сентыментальны. Юная музыкантка, шчаслівая маладая маці Наташанька, ідзе на паклон у цёмную глядзельную залу. На ўсю моц гучыць Першы канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Пятра Чайкоўскага. Твор занадта вядомы і занадта класічны, заўсёды выклікае эмоцыі. Ён трапляе проста ў сэрца і душу, завяршае строгі, пафасна ўзвышаны вобраз сцэнічнага твора, нараджае захапленне ад трыумфу справядлівасці. Напэўна, гэты імпульс сёння неабходны нашым людзям, якія стаміліся ад вымушанасці падпарадкоўвацца, ісці на кампрамісы і перарабляць уласную прыроду пад абставіны. Увогуле музыка ў гэтым спектаклі, як і ва ўсіх тых, што афармляе Аляксандр Крыштафовіч, — гэта частка сцэнічнай мовы, яе бясслоўнае сэнсавае гучанне. Часам за кароткі тэрмін напісаць штосьці арыгінальнае кампазітару цяжка. Лягчэй стварыць гукавы асяродак з якаснага падбору. Крыштафовіч умее задаць танальнасць і настрой. Не заўважыць, не пачуць, не адчуць яго музычнае афармленне немагчыма. Нават пры падборы яго талент пазнавальны.

Калісьці вялікі Міхаіл Бахцін прыдумаў паняцце «сутворчасць разумеючых». Тут усё так і было. Рамантычны свет, духоўнасць асобы, мастацкі вопыт майстроў. У выніку намалявалася яшчэ адно звяно цікавага ланцуга творчых падзей маленькага і блізкага Маладзечна. ■

Эвалюцыя зроку

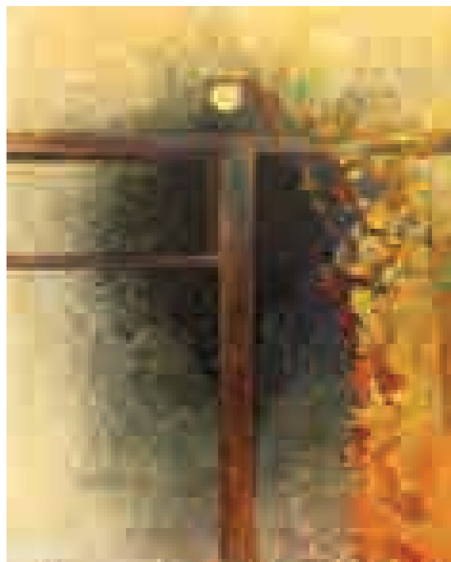
«Імкненне да абсалюту»
Выстава жывапісу Рыгора Несцерава
Галерэя «ДК»

ПАЛІНА ПІТКЕВІЧ

Замест уступу — прытча. На ўзгорку перад вялікім горадам сядзеў мастак і маляваў яго з вышыні. Падарожныя бачылі творцу штодзень і штогод на тым самым месцы з незавершанай карцінай, бо мастак пісаў яе зноў і зноў, пакуль праходзіла яго жыццё. Ён ужо зусім пасівеў і згорбіўся над мальбертам, калі адзін цікаўны пілігрым, што даўно назіраў за дзіваком, спытаў, чаму той ніяк не скончыць працу. На гэта майстра адказаў, што ў яго ёсць мара перанесці на палатно кожную дробязь штодзённага руху горада. Але гэта немагчыма. «Пакуль я напружана працую і не гляджу вакол, рэальнасць мяняецца, і калі я зноў падымаю вочы ад карціны, перада мной ужо іншы горад! Даводзіцца маляваць нанава...» «Калі падымаеш вочы... — задумаўся пілігрым. — Слухай! Кінь бясконца чапляцца за няўстойлівы пейзаж, вазьмі люстэрка і намалюй свае вочы! Яны бачылі горад з усімі яго зменамі, так? Складзі разам усе гэтыя вобразы і атрымаеш патрэбнае табе імгненне. Яго адбітак — у тваіх вачах...»

Сэнс прытчы адсылае да аднаго з прызначэнняў мастацтва — спараджаць летапісы часу, таго гістарычнага асяродку, у якім існуе аўтар. Час, у якім ён творыць, і месца, дзе ён жыве і самавыяўляецца, майструюць самога творцу. Гэты ўзаемны працэс з кірункам на дасканаласць і замацаванасць выніку атрымоўвае, такім чынам, аўтафіксацыю — яго сведчаннямі і каштоўнымі набыткамі становяцца творы мастацтва. Яны ёсць і летапісамі, і аўтабіяграфіямі. Адной з вяршынь гэтага працэсу з'яўляецца кропка, дзе погляд праз сябе на сусвет набывае ідэальную збалансаванасць, раўнапраўны саўдзел двух позіркаў — вонкавага і ўнутранага.

У адрозненне ад шляху рэвалюцыі, хуткага, але дэструктыўнага, што раптоўным выбухам неасцярожна забівае і калечыць сваіх жа прыхільнікаў, шлях эвалюцыі марудны і больш працаёмкі. Ён не падыходзіць нецярпліваму чалавеку, але ўласцівы прыродзе: яна не бунтуе, не робіць над сабой гвалт, а перараджаецца на лепшае. Сапраўдныя мастакі — блізкія да прыроды людзі, яны маюць талент сузірання, вучацца ў яе і творчасцю будуюць масток паміж памяркоўным, мудрым духам стыхіі і неспакойнай душой чалавека.



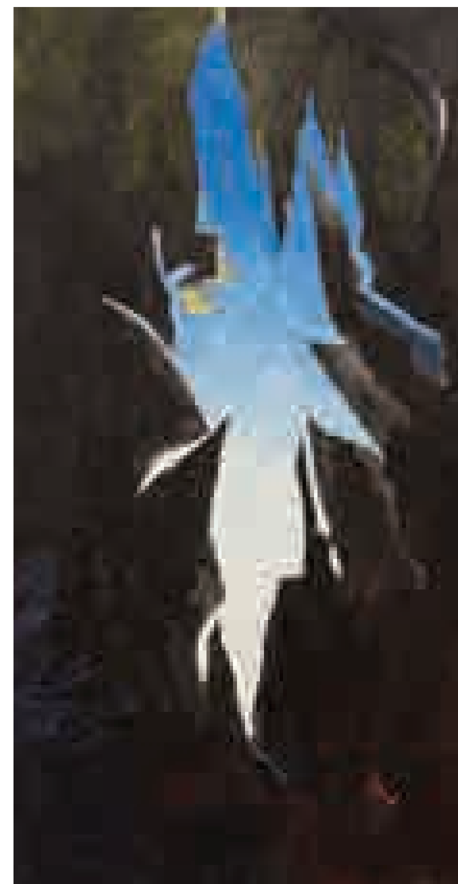
Акно. ДВП, тэмпера, лак. 1969.

Такім творцам з'яўляецца Рыгор Несцераў. Эвалюцыя яго мастакоўскага зроку адбываецца ўжо пяцьдзясят год — стольκі доўжыцца яго прафесійная дзейнасць. Лідар аб'яднання мастакоў «Арцель», прызнаны беларускі жывапісец нарадзіўся ў 1939 годзе, у 1967-м скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут, сённяшнюю Акадэмію мастацтваў. Рыгор Несцераў з'яўляецца сведкам падзей другой паловы XX стагоддзя, злому грамадска-палітычнага ладу, спробаў захавання былога пачатку і развіцця XXI стагоддзя з яго ўласнымі глабальнымі і лакальнымі драмамі. Змены часоў і настрояў у беларускім грамадстве, у мастакоўскіх колах на радзіме і за яе межамі мастак перажываў асабіста. Яго працы неаднародныя па форме і змесце, кожная выдае сваю прыналежнасць да пэўнага часу, выканана ў характэрнай для яго на тым этапе стылістыцы і мае агульна-гістарычную і аўтарска-ўзроставую пазнаку.

Збор прац трох перыядаў творчасці склаў персанальную выставу з назвай, што адсылае да тэрміналогіі ўсходніх духоўных вучэнняў — «Імкненне да абсалюту». Дарэчы, гэта першая выстава, якая прэзентуецца ў новаспечанай галерэі «ДК» Кацярыны Давыдавай. Невялікая (крыху больш за 100 кв. м.) для экспазіцый зала не ў стане ўмясціць маштабны праект: карцін магло быць больш. Абяцанае Несцеравым супрацьпастаўленне частак выставы ператварылася ў іх барацьбу за месца, бы ў крамнай чарзе па дэфіцытны прадукт. Аднак задуму варта ўхваліць, бо сапраўды цікава было аглядаць працы дваццаці-, трыццаці-, саракагадовай даўніны, параўноўваць з сучаснымі творамі Несцерава, здзіўляцца таму, што ва ўсіх адзін аўтар, адсочваць агульнае, аналізаваць змены...

Падчас адкрыцця выставы Рыгор Несцераў расказаў: «Прадставіць тры эта-

Мастак. ДВП, тэмпера. 1976.



Расколіна. ДВП, тэмпера. 1971.

Пыл стагоддзяў. Акрыл. 1998.

Шарык. Алей. 2006.

пы маёй творчасці — ідэя арганізатараў. Самы ранні — 1960—1970-я гады — рэвалюцыйны. У Францыі адбывалася студэнцкая рэвалюцыя, у Амерыцы ўспыхвалі негрыцянскія бунты, у Маскве — дысідэнты і Бульдозерная выстава. Мінск таксама не застаўся ўбаку, і ў маіх працах гэтыя настроі ўвасобіліся. Пасля былі расчараванні і надышоў так званы "брэжнеўскі застой". Мае нацюрморты 1980-х — вынік страты веры ў ідэалы юнацтва, спроба абаперціся на простае жыццё, на прозу і быт, на рэаліі паўсядзённасці. А вось творы апошніх гадоў увасабляюць пераход ад вузкага паняцця рэалізму да больш шырокага яго разумення, да рэчаіснасці, падуладнай вечнасці, цэламу, гармоніі, адрынутай XX стагоддзем. Гэта тое, што я цяпер спрабую адрадзіць, у чым, можа, не супадаю з пануючымі ў сучасным мастацтве тэндэнцыямі».

Храналагічна этапы тры, але насамрэч выстава выглядала выразна падзеленай на працы мінулага стагоддзя і новыя творы — падагульненне папярэдніх знаходак і іх працяг.

Карціны перыяду «другога авангарду» (1960—1970-я) — пошук арыгінальнай формы ў форме, лаканічнага акцэнту, кароткага, ёмістага выказвання ў экспрэсіўным вобразе. Сканцэнтраванасць, напружанасць розуму, рух…

Наступны этап характарызуе засяроджанасць на знаёмым, на немудрагелістай, чыстай прыгажосці звыклых рэчаў. Нацюрморты з серыі «Прыняцце рэальнасці» (1980-я) перадаюць настрой штылю пасля бурлення эмоцый маладосці. Аголеныя жоўты і чырвоны сцішыліся да паўтонавых бэжавага і барвовага, адценняў шэрага і карычневага. Плакатнасць саступае рытмічнаму, фатаграфічнаму жывапісу: рассыпаная на дошках бульба, галінка з гронкамі рабіны, нібы расколіна, вертыкальна «праразае» кадр, пэндзлі выдаткавалі полымя і адпачываюць на стале.

Сённяшні перыяд творчасці — нібы цёплы, лагодны вечар. Белая смуга — быццам вэлюм, накінуты на сусвет, размыла контуры матэрыяльнага, дазволіла патанути мімалётнаму ў вечным, зліла іх у адно і пазбавіла межаў. Чалавечая постаць тут часцей адзінокая, маленькая, але не згубленая ў вялізным абшары, а клапатліва агорнутая абсалютам («Святло поўні», «Перліна»). Гэта напамін пра тое, што мы не выгнаны з раю, проста часова страцілі зрок. Мы заўсёды можам вярнуцца. Імкнуцца да абсалюту не забаронена.

Метафізіка вобразаў несцераўскіх прац апошніх гадоў не пужае складанасцю і незразумеласцю, крыштальны тонкі сэнс, здаецца, магчыма ўдыхнуць, стаць назаўжды свабодным. Нічога лішняга: мяккае мігценне святла, нетаропкія водныя хвалі, велічны паветраны купал і жывыя істоты, што існуюць у пяшчоце і спагадзе.

За творамі хаваецца філасофская канцэпцыя, на аснове якой Рыгор Несцераў выбудаваў уласную тэорыю заканамернасцей храналогіі развіцця мастацтва. Цытата з яго кнігі «Гадзіннік гісторыі» — нібы падсумаванне творчых пошукаў, эвалюцыі яго зроку: «Гісторыя чалавецтва павінна разглядацца як жыццё аднаго арганізма, а жыццё індывіда — як здзяйсненне жыцця ўсяго чалавецтва». ■

Таццяна Кубліцкая

КОЛЕР І ПАВЕТРА ВОБРАЗА

АНТАНІНА КАРПІЛАВА

Яна — у чымсьці знакавая фігура нашай анімацыі. Справа не толькі ў яе прыгожых і таленавітых фільмах, якія атрымалі шмат узнагарод на міжнародных фестывалях. Таццяна Кубліцкая прайшла вельмі доўгі шлях па мудрагелістых сцяжынках прафесіі — ад прарысоўшчыка, кантуроўшчыка і іншых складаных спецыяльнасцей да мастака-пастаноўшчыка і рэжысёра мультфільмаў. Яе творчасць з'яўляецца прыкладам сапраўднай адданасці сваёй прафесіі.

Таццяна, вы — вядомы мастак-пастаноўшчык анімацыйнага кіно. Але ў апошнія гады прыйшлі ў рэжысуру. Можа, вам надакучылі рэжысёры і захацелася зрабіць нешта сваё?

— Што б я ні сказала, адказ на пытанне будзе няпоўны. Такая, напэўна, сукупнасць абставін. Нават не ведаю, якім чынам гэта адбылося. У нас існуе праект «Аповесць мінулых гадоў» пра гербы гарадоў Беларусі. У трэцюю частку цыкла збіралі тых, хто будзе над ім працаваць, і мне прапанавалі паўдзельнічаць. Усе першыя стужкі цыкла аказаліся пра войны, усе персанажы ваявалі. А я прапанавала: «Давайце зробім пра жыццё!» І выпуск склаўся пра гаспадарчую дзейнасць і пчалярства. У праекце прысутнічалі розныя гарады, але я абрала Шклоў. Гербам горада з'яўляюцца шалі — сімвал гандлю, у свой час Шклоў квітнеў менавіта дзякуючы гандлю. Было цікава працаваць над гэтай стужкай. Потым з'явіўся міні-фільм «Быхаў», у якім адбіліся самыя яркія дзіцячыя ўражанні. Памятаю нашы паездкі праз луг каля Дняпра, аўру гэтых мясцін. Пагоркі і будынкі, што яшчэ захаваліся...

Рэжысёрскі вопыт у вас дастаткова сур'ёзны. Да таго ж вы працавалі з такімі рознымі пастаноўшчыкамі, як Кузьма Красніцкі, Алена Турава, Аляксандр Ленкін, Ірына Кадзюкова. Памятаю фільм «Гліняная Аўдотка», які вы зрабілі з рэжысёрам Наталляй Лось. На мой погляд, сапраўдны шэдэўр...

— Пры кінастудыі «Масфільм» у той час існавала Эксперыментальнае маладзёжнае творчае аб'яднанне «Экран», там дэбютавалі некаторыя беларускія рэжысёры. Куратарам нашай стужкі з'яўляўся Мікалай Серабракоў, вельмі цікавы рэжысёр. Калі я прыйшла на студыю, гэта быў час лялечных фільмаў. Але, акрамя персанажаў, у кадры звычайна нічога не было. Мо нейкія прымітыўныя дрэўцы. А Серабракоў, таленавіты мастак, тады здымаў цікавыя фільмы з незвычайнымі лялькамі, з прыгожым асяроддзем. Менавіта ён казаў нам з Наталляй Лось, што калі робіцца фільм, то рэалізоўваецца толькі 30 адсоткаў ад задуманага. Яшчэ падумала, што ён, напэўна, перабольшвае, не можа гэтага быць — бо ў яго выдатныя стужкі! Але значна пазней зразумела, што Серабракоў мае рацыю. На самай справе так яно і ёсць.

Можа, усім мастакам трэба ісці ў рэжысуру? Навошта ў анімацыі рэжысёры, прафесія, незразумелая для гледача?

— У мяне была гісторыя. Пляменнік Алёша вельмі хацеў паглядзець, дзе я працую. Яго прывялі на студыю, і ён назіраў, як аператар Галіна Гірава займаецца камерай і ходзіць з асвятляльнымі прыборамі. Што я раблю — таксама зразумела. Потым ён запытаў: «Цётка, ты малюеш, цётка Галя — аператар, а што робіць цётка Іра?» (Кадзюкова). Я кажу: «Яна думае». І сапраўды, з кінааўдыторыі мала хто ўяўляе, чым займаецца рэжысёр. Насамрэч ён робіць усё. Ён стварае вобраз фільма. Калі няма агульнай канвы, агульнай стылістыкі, цэлага не атрымаецца.

Здарылася так, што лялечная анімацыя ў нас памерла...

— І вельмі шкада. Але адраджэнне яе маларэальнае. З'явіліся новыя тэхналогіі, тое ж 3D. У Еўропе робяць крыху па-іншаму, 3D, але не цалкам. Гэтыя стужкі глядзяцца як лялечныя, аб'ёмныя. Таму што зараз шыць рукатворныя лялькі — гэта такія выдаткі! Не думаю, што хтосьці цяпер гэтым зоймецца. Для прыкладу распавяду, як мы рабілі Лісу для стужкі «Церам-Церамок». Гэтай модніцы быў патрэбен аранжавы швэдар. Дапамагла выдатная лялечніца Таццяна Волкава, якая працавала з Міхаілам Тумелем на стужцы «Чароўная жалейка». Яна прынесла звязаны аранжавы швэдар: «Таццяна, я зрабіла на самых дробных спіцах, але бачу, што ён глядзіцца досыць груба». Я кажу: «Таня, хай такі застаецца». Але Таццяна раптам прыносіць Лісу ў скрыначцы, і я бачу, што швэдар іншы. Яна ўзяла самыя тоўстыя іголкі і звязала новы швэдар. Вось такое стаўленне чалавека да матэрыялу, да фільма! Але яго немагчыма эксплуатаваць пастаянна. Так, рукатворная аб'ёмная анімацыя наўрад ці вернецца. Можна здымаць серыялы ў аб'ёмнай анімацыі, дадаючы камп'ютарныя эфекты. Галоўнае, каб прысутнічаў персанаж.

Я была на фестывалі ў Штутгарце, дзе паказвалі маю стужку «Піліпка» і стужку «Дзед» Аляксандра Ленкіна. Імкнулася не прапусціць ніводнага паказу. Наогул фестывалі даюць уяўленне аб тым, што адбываецца, якія існуюць тэхналогіі. Ёсць розныя фільмы — бюджэтныя, небюджэтныя. Але калі над стужкай працуюць буйныя студыі, адразу відавочныя бюджэт, тэхналогіі, каманда, распрацаванасць сюжэта.

У Штутгарце было міжнароднае журы, якое ўсё ўважліва глядзела, нават задавала аўтарам пытанні. Нашы фільмы стаялі ў дзіцячай праграме з пазнакай «шэсць плюс». Чатырохгадовым дзецям тыя стужкі не паказвалі. У апошні дзень дэманстраваліся стужкі для больш дарослых, «восем плюс». Гэтая тонкая градацыя па ўзросце існуе шмат на якіх фестывалях.

І хто ажыццяўляе градацыю?

— Дырэкцыя робіць прыпіску, што пакідае за сабой права вырашаць, у якую праграму ўключыць фільм. Цяжка «судзіць» карціны, бо яны такія розныя. Натуральна, маленькім дзецям складана глядзець стужкі з англійскімі цітрамі. Але было відаць, як яны рэагавалі: нейкія фрагменты выклікалі страх, а некаторыя смех.

Рукатворныя фільмы прысутнічалі?

— Напэўна, нашы такімі і былі.

Таццяна, фільм «Піліпка» бліснуў вельмі ярка. Для многіх гэта было нечакана, але для тых, хто ведаў Кубліцкую як мастака-пастаноўшчыка па ранейшых работах, ваш выхад на еўрапейскую арэну абсалютна заканамерны. Фільм атрымаў шмат галоўных прызоў фестываляў у Чэхіі, Германіі, Расіі. Мяне ўразіў візуальны бок стужкі. Там адчуваецца ўплыў і кніжнай графікі, і жывапісу. Чамусьці згадала творчую манеру Уладзіміра Фа-

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

«Быхаў». З цыкла «Аповесць мінулых гадоў — 5». 2012.

ворскага. Відавочна, дзіцячы свет (маці і Піліпкі) прапісаны больш простым, чыстым малюнкам. А Баба-Яга прываблівае асаблівай абаяльнасцю.

— Калісьці я рабіла кніжныя ілюстрацыі да беларускай казкі «Піліпка», якую моцна люблю. Але там не вельмі добры фінал, таму хацела, каб заканчэнне фільма аказалася іншым. Не хацелася паказваць дзецям, што Піліпка падмануў Бабу-Ягу, што яна губляе сваю дачку. Памятаю, у дзяцінстве мне было шкада персанажаў, якіх каралі незваротна.

Што значыць незваротна?

— Вось, напрыклад, цар з казкі Пушкіна — што дрэннага ён зрабіў? Дапамог Івану ажаніцца з Царэўнай, дык навошта яго ў малацэ варыць? Ну, адхілілі б яго ад каравання. Калі мы жылі ў вёсцы, чытаць я яшчэ не ўмела. Вершы Пушкіна ўпершыню там пачула. Мала што разумела ў казцы, але цара было рэальна шкада.

Такім чынам вы казку, так бы мовіць, гуманізавалі?

— Калі распавядала маломy пляменніку вядомую пацешку «Сарока-варона кашу варыла. Гэтаму дала, а гэтаму не дала», у яго адразу з'яўляліся слёзы: «Чаму не дала?» І я адразу дабаўляла: «А гэтаму мышка нясе зярняткі». На самай справе свет дзяцей да чатырох-пяці гадоў — сапраўдны космас. Яны такія чуллівыя, ідэнтыфікуюць сябе з якім заўгодна прадметам, нават шашалем ці чарвячком. Гэта цудоўны ўзрост і стан, які дае магчымасць зрабіць фільм для дзяцей.

Але візуальная мова вашых карцін складаная. У стужцы «Піліпка» ўражвае шматколернасць, багатая палітра.

— Вельмі ўдзячная сцэнарысту Змітру Якутовічу. Ён прыдумаў, напрыклад, смешны ход, калі Баба-Яга правальваецца ў рэчку, і дзеці-гледачы з напружаннем сочаць за ёй, значыць, не такая яна і страшная. Я хацела зрабіць фільм, дзе няшмат персанажаў. Візуальна, як вобраз, Піліпка знайшоўся досыць хутка, а Баба-Яга, наадварот, шукалася доўга. Асоба вядомая, але надзвычай складаная. Што тычыцца малюнка, то не хацелася рабіць Бабу-Ягу традыцыйна. Яе шкада — адзінокая бабулька, жыве з варонай. Таму вобраз яе і недарэчны, і кранальны.

Прапісаны нават усе яе зморшчынкі, у чым, напэўна, адбілася стылістыка кніжнай графікі, у якой вы шмат працавалі.

— Так, я імкнуся рабіць фільмы менавіта з тымі, хто вучыўся графіцы. У час стварэння «Піліпкі» вельмі дапамагла мастак Ірына Забэла, якая зрабіла прыгожыя фоны. Я прыносіла беларускія вышыўкі з арнаментамі, мы спрабавалі рэалізаваць іх у фільме. Але не літаральна. Калі працуеш над казкай, спачатку думаеш пра стылістыку. Мне цікавая менавіта беларуская культура. Наогул кожны народ адметны тым, што ёсць у яго. Мяне вельмі вабяць балгарскія іконы — некананічныя, цёплыя, жывыя. Мабыць, дзякуючы балгарскім абразам у мяне нарадзіўся інтарэс да выдатных беларускіх ікон.

Гэтае захапленне нідзе не адбілася?

— Напэўна, усё ўбачанае дзесьці адлюстроўваецца. Пачынаеш новую працу, і адразу ўзнікаюць банальныя візуальныя вобразы. Але трэба прыдумаць і нешта сваё.

У адной з вашых апошніх стужак, «Песні Жаўрука», свет прыроды паўстае вельмі яскравым. Птушкі канкрэтныя і дакладныя па малюнку, кожная мае ўласны характар.

— Яны не ўмоўныя, бо гэта фільм для маленькіх. Не хацелася стылізаваць птушак, інакш яны не ўвасобілі б трукавую, так званую гэгаўскую гісторыю — уцякаць, даганяць, падаць. Для эмацыйнай гульні, для перажыванняў, думаю, героі павінны

быць больш індывідуальныя і насычаныя. А калі персанаж умоўны… Доўга глядзець на яго не заўсёды цікава. Так, ён рухаецца хутчэй, але гэта неўзабаве надакучвае. Калі хочаш адлюстраваць перажыванні, трэба намаляваць бровы, нос, артыкуляцыю паказаць. Калі персанаж распрацаваны і існуе мноства дэталяў, тым больш выразна ён зможа адыграць сваю ролю. Герой можа, да прыкладу, гаварыць не адкрываючы рот, але прамовіць усе літары і пры тым прыжмурыцца і бровы нахмурыць. Я ўдзячная камандзе, якая працавала над «Піліпкам», бо гэты герой стаў неабыякавы ўсім.

На мой погляд, «Піліпка» ўжо ўвайшоў у класічны фонд беларускай анімацыі.

— На самай справе так не думаю. Не ўсё атрымалася…

Хачу распытаць вас як мастака пра сумесную працу з рознымі рэжысёрамі. Напрыклад, з Ірынай Кадзюковай, у фільмах якой ёсць адмысловая візуальная стылістыка, духоўная тэма. Маю на ўвазе вядомыя фільмы «Каляднае», «Дзяўчынка з запалкамі», «Дзіўная вячэра на Куццю». У свой час другі са згаданых фільмаў мяне моцна ўразіў. Там раскрываецца тэма смерці, а стужка прызначана для дзяцей. Узнікала нават пытанне: ці трэба малым ведаць пра смерць раней часу, ды яшчэ пра смерць дзіцяці? Хоць выразны шэра-халодны, нават жамчужны каларыт карціны неяк змякчаў гучанне трагічнай тэмы.

— Рада, што мы з Ірынай працавалі і над «Дзяўчынкай з запалкамі», і над «Калядным». У іх уздымаюцца вельмі сур'ёзныя тэмы. Стылістыку абмяркоўвалі, але каларыт доўга не маглі знайсці. Нават калі пачалася вытворчасць. Персанажы я хацела зрабіць у стылі нямецкай графікі, строгай і не шматкаляровай. Што да пейзажаў, то яны адразу знайшліся. Я намалявала халодны відарыс, мы пагадзіліся, што такім будзе каляровае вырашэнне. Вобраз халоднага горада, у якім дзяўчынка адчувае сябе чужой. І рэжысёру прапанова спадабалася.

Атрымаўся амаль манахром.

— Так, фільм някідкі. Потым Ірына распавядала: у Галандыі металічныя дахі дамоў пафарбаваны менавіта такім бірузова-зеленаватым колерам, як нашы фоны.

З Кадзюковай вы разам зрабілі і стужку «Каляднае» (паводле верша Сашы Чорнага). Фільм запамінаецца мяккім пастэльным колерам, лёгкім святлом.

— Так, праца аператара важная. Памятаю вельмі дбайную працу аператара Міхаіла Комава над стужкамі «Гліняная Аўдотка»,

«Песня Жаўрука». 2014.

«Пілiпка». 2012.

— Так, паспрабавала. Але заўсёды іду ад стужкі, літаратуры, прапанаваных абставін. Шукаю адпаведнасць паміж тэхнікай і сюжэтам. Сказаць, якая менавіта тэхніка падабаецца, не магу. Толькі не хапае часу, каб спакойна маляваць. Рэжысёр Аляксандр Ленкін, ён такі эмацыйны, спыняў мяне: «Таня, гэта геніяльна, пакідай так». Але мне трэба самой вырашыць і разабрацца з персанажам.

Скажыце, хто з рэжысёраў анімацыйнага кіно моцна паўплываў на вас? Або якая эпоха ў жывапісе?

— У кожны адрэзак часу звяртаеш увагу на той ці іншы твор. Напрыклад, у мастацтве Грэцыі або ў народным мастацтве пры мінімуме сродкаў заўжды прысутнічае выразнасць, пластычнасць, шмат сілуэтаў у кампазіцыі.

Гэта сучаснае мысленне, заснаванае на полістылістыцы.

— Летась трапіла ў Херсанес, што каля Севастопаля. Там музей, экспанаты якога мяне ўразілі. Дагістарычныя часы. Якія керамічныя талеркі з роспісам! Мастак маляваў львоў, потым талерку абпальваў. Але настолькі выразная лінія, амаль бесперапынная! Я гэтым захапляюся, гэта майстэрства.

Калі над фільмам вы працуеце менавіта як мастак, дык імкнецеся да лаканічнасці і мінімалізму. З аднаго боку, відавочная чысціня малюнка. З іншага — стварэнне яркіх вобразаў колерам, святлом, паветрам...

— Малюнак нікому не перашкодзіць. Іншая справа, як уласнымі навыкамі распарадзіцца. Калі мы прыйшлі на студыю, Алег Белавусаў, гледзячы на мае малюнкі, казаў: «Школа Шаранговіча». І сапраўды, я не магла ўявіць, як можна штосьці стылізаваць, мы ж — мастакі! Барацьба з натуралізмам увесь час прысутнічае. Вядома, у анімацыі існуе нейкая ўмоўнасць. Але я рада, што вучылася на графіцы. Не ведала, як падступіцца да першага фільма. І ўспомніла, як Васіль Пятровіч казаў: "Думаць трэба з алоўкам у руцэ". Не ведала, што рабіць, але села і пачала маляваць. У любым выпадку трэба маляваць — гэты сказ выдатны!

Анімацыя прымусіла вас змяніцца ці прыстасавацца?

— Ведаю, на анімацыі «ламаюцца» усе графікі, якія сюды прыходзяць. Не, гэта не абавязкова... Альбо прыстасоўваюцца, альбо не. Я досыць хутка асвоіла кампутарныя фактуры. Але пакуль ёсць магчымасць, мы ўсё-такі будзем маляваць. Што тычыцца падрыхтоўкі і малюнка, на «Сараканожцы», «Быхаве» і «Песні Жаўрука» са мной працавала Надзея Пастушэнка, якая выдатна малюе.

Мне падаецца, ваш светапогляд вельмі гарманічны. Такое ўспрыманне вашага цэласнага, добрага мастацтва. Для сучаснага мастацтва такая якасць важная. А ў анімацыі, арыентаванай пераважна на дзяцей, важная ў яшчэ большай ступені.

— Справа ў тым, што гэта наша гісторыя, якая адрознівае беларусаў ад усяго свету.■

«Як Васіль гаспадарыў». Там была беларуская батлейка. Міхаіл Іванавіч чаго толькі ні рабіў, каб асвятліць персанажаў з розных бакоў, каб іх вочы зайгралі.

Вельмі далікатны каларыт у стужцы пра нараджэнне Хрыста.

— Ведаеце, не хацелася рабіць персанаж натуральна. Дзякуй Іры, яна знайшла ўмоўны ход. Сапраўды, ёсць ілюстрацыі да гэтага верша Сашы Чорнага, дзе адлюстравана натуральнае дзіця. І ўсё-такі добра, што мы сышлі ад такога рашэння. Галоўнае — стан, аўра.

Тут абсалютная ўмоўнасць дапамагла. А ў «Дзіўнай вячэры на Куццю» іншая стылістыка, у манеры жанравага жывапісу.

— Гэта быў аўтарскі фільм Ірыны, яна ўзнавіла выпадак з асабістага жыцця. Так, ён дастаткова бытавы, таму і горад, і дамы амаль з натуры спісаныя.

А катоў, якія старанна вылізваюць пралітую смятану, таксама з натуры пісалі?

— Амаль так.

І ўсё ж — у якой тэхніцы вам цікавей за ўсё працаваць? Напэўна, вы ўсё паспрабавалі? Мабыць, акрамя пясочнай...

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Што нам Гекуба?

Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт»

«Смех у цемры» паводле Уладзіміра Набокава. Тэатр «Атэль праформа» (Капенгаген, Данія).

«Тэарт» чацвёрты раз праходзіў у Мінску. Леташняя інтэрвенцыя ў тэатральную свядомасць была настолькі выніковай, што разважлівыя арганізатары форуму пасьпяшаліся «скінуць абароты». Усё роўна атрымалася ўразліва. Уяўная тэатральная прастора рассунулася, акрэсліўся фестывальны кантэкст, у якім спектаклі дакладна разышліся па зместавых сегментах. Мінск на месяц стаў паўнавартаснай тэатральнай сталіцай. Сёння гэта ўспрымаецца як дадзенасць.

Адмаўляць існуючую тэатральную рэчаіснасць са шматстайнасцю ідэй, памкненняў і накірункаў становіцца складана. Нават пытанне калегі па цэху: «Чаму ў нас усё аднолькавае?» — гучыць амаль што рытарычна. Па-першае, не ўсё, па-другое, не аднолькавае. У гэтым таксама можна было пераканацца на «Тэарце».

Беларуская частка праграмы — тут ідэйны набытак. Пры тым, што самі па сабе прадстаўленыя на форуме айчынныя мастацкія дасягненні былі даволі сумніўныя. Адштурхнуцца ад зямлі і паляцець не атрымалася. «Тэарт» зрабіў іншае: паспрабаваў аднавіць перарваную сувязь часоў. Нягледзячы ні на што (маю на ўвазе адсутнасць належнага ўзроўню адукацыі і адпаведных умоў для прафесійнай дзейнасці) тэатральная моладзь з генетычнай цягай да сцэнічнага мастацтва ў Беларусі існуе. І думаю, што «эту песню не задушишь, не убьёшь». Дзеля таго, каб пераканацца, варта было сабраць усіх разам. Незалежна ад «родавой прыналежнасці». Атрымалася-такі «картина маслом», калі грунтоўныя і напаўпрафесійныя работы, нязмушаныя ўсплёскі таленту, яўныя амбіцыі, першыя самастойныя спробы і незалежныя творчыя праекты аб'ядналіся ў адной фестывальнай праграме. «Жыццё працягваецца», — так і хацелася выгукнуць. Да своеасаблівага «выхаду сілай» спрычыніліся: Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў, Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры Акадэміі мастацтваў і Цэнтр беларускай драматургіі пры РТБД, уласна Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, Тэатр Ч, Андрэй Саўчанка, Вольга Скварцова, Вольга Лабоўкіна са сваімі праектамі. Іншымі словамі, моладзь выйшла на авансцэну, дзе былі зафіксаваны некаторыя адметнасці сучаснага тэатральнага досведу, з якімі нашым рэпертуарным інстытуцыям абавязкова давядзецца лічыцца. Вядома ж, у будучыні. Цяпер здзівіла адсутнасць належнай увагі да «новай пораслі» з боку тэатральнай грамадскасці і тэатральных педагогаў. Затое ўдзельнікаў «Belarus open» часцей за ўсё можна было бачыць у глядзельнай зале сярод нешматлікай прафесійнай публікі. (Што датычыцца сталых і ўшанаваных майстроў — дык іх не.) Умацаванню прафесійных пазіцый садзейнічала дадатковая праграма форуму, складзеная з лекцый, майстар-класаў, прэс-канферэнцый і сустрэч са знакамітымі еўрапейскімі рэжысёрамі, а таксама цыкл спектакляў «Тэатр на дысках».

Нельга сказаць, што «Тэарт» 2014 быў надзвычай радыкальным. Сапраўдным парушальнікам тэатральнага спакою зрабіўся толькі Канстанцін Багамолаў са спектаклем «Ставангер» (Pulp people), пастаўленым у Ліепайскім тэатры ў Латвіі. Галоўнай «фішкай» міжнароднай праграмы стала менавіта стылістычная разнастайнасць. Кожны наступны сцэнічны твор разбураў усталяваныя ўяўленні аб межах магчымага. Інавацыі даткнуліся саміх тэатральных складнікаў: сцэнаграфіі, гуку, руху, спосабу акцёрскага існавання і проста сцэнічных эфектаў. Мы пераканаліся, што сіла ўздзеяння на публіку можа павялічвацца шматкроць. Сучасныя рэжысёры нястомныя ў вынаходніцтве арыгінальных ідэй. Пры гэтым ніхто не адмаўляе нікога. Галоўнае — патрапіць на сваіх гледачоў. Дыяпа-

зон драматургіі бязмежны, хоць сёлета колькасна пераважала класіка. Дакладней, інсцэніроўкі класічных твораў.

Нацыянальны славенскі тэатр звярнуўся да авангардысцкай п'есы польскага драматурга Станіслава Ігнацыя Віткевіча «Крэйзі лакаматыў», упершыню апублікаванай у 1923 годзе. Рэжысёр Ярней Ларэнцы надаў ёй вострасучаснае гучанне. Гледачы мусілі атаясаміць сябе з персанажамі, замкнёнымі ў жорсткае кола непераадольных абставін. Халодны подых тэрору, шалёны рух насустрач смерці, адноснасць часу і прасторы — усё гэта давялося не толькі ўсвядоміць, але і адчуць. Справакаваныя гульні ўяўлення — галоўны набытак спектакля. Патрэбны эфект дасягаецца праз мінімальныя сцэнічныя сродкі, выкарыстоўваецца з бачнай элегантнасцю. Перадусім — рытм, гукі, перакуленая і выведзеная вонкі глядацкая свядомасць. Распавядаць, як гэта зроблена, — марна. Хіба падкрэсліць: дыялогі злачынцаў, што вырашылі разагнаць лакаматыў да максімальнай хуткасці і нясуцца наперад на злом галавы, адбываюцца амаль на авансцэне. Паміж двума музычнымі інструментамі і некалькімі мікрафонамі — іх акцёры штораз эфектна выкарыстоўваюць па прызначэнні — на фоне велізарных металічных бляхаў, кінутых на падлогу. Гукі і скрыгат становяцца каталізатарам агрэсіі, мы — удзельнікамі драматычных падзей, пасажырамі лакаматыва смерці, якім кіруюць ідэйныя вар'яты. Калі напружанне дасягае магчымай мяжы, на сцэне з'яўляецца Поезд №50 — акцёр у рабочым камбінезоне з прымацаваным ліхтарыкам на ілбе. Сутыкнення не адбылося. На гэты раз можна перавесці дух. Ці атрымаецца?

Тэатр «Атэль праформа» (Капенгаген, Данія) прапанаваў гледачам спектакль «Смех у цемры». Вытанчанае сцэнічнае відовішча паводле рамана Уладзіміра Набокава ўвасоблена рэжысёрам і мастачкай Кірстэн Дэльхольм на памежжы візуальнага і драматычнага мастацтваў. Галоўнае ў ім — рух візуальных аб'ектаў у прасторы, гульня святла і цемры, ценяў, адлюстраванняў, гукаў. Акцёры павольна вымаўляюць тэкст, па магчымасці пазбягаючы ўсялякага інтанавання. Прастора, якая паступова разбураецца, кіруе выканаўцамі. Яны — аб'екты прасторы. «Набокаў — майстра слова, — зазначае Кірстэн, — ды калі з апавядання прыбраць лішняе, атрымаецца звычайная гісторыя. Любоўны трохкутнік. Простую гісторыю я імкнулася ўзнавіць складаным спосабам, каб задзейнічаць

ПРАЦЯГ НА СТАР. 23.

«Крэйзі лакаматыў» Станіслава Ігнацыя Віткевіча. Нацыянальны славенскі тэатр (Любляна).

АКЦЭНТ

Ярней Ларэнцы: «Славенскі тэатр будуецца вакол рэжысёра»

Спектакль «Крэйзі лакаматыў» па п'есе Станіслава Ігнацыя Віткевіча зрабіў на гледачоў незабыўнае ўражанне і выклікаў бурныя эмоцыі. Рэжысёр Ярней Ларэнцы распавёў пра славенскі тэатр, уласныя прыярытэты і трактоўку сусветнавядомага твора.

— У такой невялікай краіне, як Славенія, не вельмі шмат тэатраў, якія фінансуюцца горадам і дзяржавай. Толькі дзесяць: два оперы і балета, два лялечныя, астатнія драматычныя. Але ж пры гэтым існуе мноства разнастайных сцэнічных накірункаў. Палітычны і дакументальны тэатры цяпер найбольш папулярныя ў Еўропе. Ды гэта два з вялікай колькасці магчымых шляхоў. У нас распаўсюджана старая традыцыя класічнага тэатра, ёсць тое, што знаходзіцца на перакрыжаванні драмы, перформанса і інсталяцыі. І канешне ж, тупыя мюзіклы і камедыі ды іншая лухта. Так бы мовіць, лёгкі жанр. Большасць аўдыторыі любіць тое, што ніякіх выклікаў нікому не кідае.

Славенскі тэатр будуецца вакол рэжысёра, рэжысёр — ключавая фігура. Але ж мы ўсе абсалютна розныя. Напрыклад, Драган Жывадзіна ставіць спектаклі на борце самалёта: у пэўны момант пілот выключае рухавік і самалёт 30 секунд падае, а гледачы знаходзяцца ў бязважкасці. У нас ёсць рэжысёр, які працуе з цялеснасцю, рэжа цела, робіць сабе шкоду, практыкуе дэфекацыю і мастурбацыю. Ёсць пастаноўкі ў класічным жанры.

Мне не падабаецца палітычны і накіравана актуальны, гэта значыць палітызаваны тэатр. Рэжысёру неабходна прастора, дзе сыходзяцца ўяўленне, нейкі эратызм і магчымыя памылкі. Мае спектаклі пра тое, што адбываецца рэальна, а не адштурхоўваецца ад канцэпту. Жыццё — гэта не гульні розуму, не інтэлектуальныя адсылкі. Мне сумна ў тэатры, які выказваецца адназначна, маўляў, гэта — добра, а гэта — блага. У жыцці мы часам нават сябе не здатны зразумець, таму заўсёды застаюся сабой і ў той жа час знаходжуся ў пастаянным пошуку сябе. Як асоба не існую па-за адносінамі з людзьмі.

У спектаклі «Крэйзі лакаматыў» я не імкнуўся паказаць штосьці глабальнае, акрэсліць нейкую сусветную праблему. Гэта ўсё роўна нейкі мой сад. І мае адносіны з самымі цудоўнымі акцёрамі. Я не хацеў наракаць на персанажаў, судзіць іх або рабіць пэўныя высновы. Бо люблю кожнага чалавека такім, які ён ёсць. І праз гэта бачу сябе. Я розны. У некаторыя моманты бязглузды або разважлівы, сэксуальны або прыгожы, кепскі, добры... З'яўляюся ўсім адначасова.

Спектакль «Крэйзі лакаматыў» пра пустату і пра тое, як яе пазбегнуць. Пра рызыку, хуткасць і пра тое, як ёю кіраваць. Магчыма, пра адсутнасць згоды ў соцыуме і пра нейкія прыгоды кожнага з нас на мяжы небяспекі. ■

ПАДРЫХТАВАЛА ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА.

«Ставангер» (Pulp people) Марыны Крапівінай.
Ліепайскі тэатр (Латвія).

«Івона, прынцэса Бургундская»
Вітальда Гамбровіча.
Тэатр імя Яна Каханоўскага ў Аполі (Польшча).

ПРАЦЯГ СА СТАР. 21.

усе нашы пачуцці. Так, дзея ў спектаклі пачынаецца з псіхалогіі, канкрэтных эмоцый. У традыцыйным тэатры акцёры гэтыя эмоцыі раскрываюць. А мы з імі змагаемся: эмоцыі мусяць ператварыцца ў клішэ. “Смех у цемры” складаецца з трох частак — цемра, святло і музыка. Кожная асобная частка — паўнавартасная і небяспечная, напоўненая перашкодамі прастора, якую акцёры павінны пераадолець».

«Ставангер» (Pulp people) атрымаў Нацыянальную тэатральную прэмію Латвіі «За лепшы спектакль» у 2013 годзе. Думаю, у нас — была б магчымасць! — рэжысёра Канстанціна Багамолава многія не пусцілі б нават на парог беларускіх тэатральных інстытуцый. Тым не менш графа «эксперымент» накрэслена на «Тэарце» толькі ўяўна. І нашай неразбэшчанай публіцы давялося-такі: пераварыць сэкс па скайпе і проста метафарычна ўвасоблены з дапамогай дошчачкі і электрычнай дрылі; паспачуваць дзяўчыне з прышытай галавой бабулі-самазабойцы і сцюардэсе з выбітым у аўтамабільнай аварыі вокам; жахнуцца, усвядоміўшы, што хлопчыка-наркамана маці корміць гераінавай кашкай; з агідай паназіраць, як Сяргей Пятровіч размазвае фекаліі па кватэры... Каб потым галоўная гераіня Крысціна зазначыла: «Я не баюся цемры» — і засунула галаву ва ўнітаз. Увасоблены з тэхнічнай дакладнасцю, рытмічна акрэслены, сціснуты, як спружына, спектакль — быццам мадэль свету, дзе апакаліпсіс ужо надышоў. Мне і самой давялося пераступіць праз унутраныя маральныя забароны, каб усвядоміць гэта. І я не ведаю, дзеля чаго. «Цікава працаваць з сістэмай успрымання гледачоў. Важна зразумець, наколькі яе можна абнавіць. Слёзы, эмоцыі, істэрыка на сцэне — рэчы прадказальныя. Крытэрый “веру” — бессэнсоўны на падмостках і ў жыцці. Тэатр для мяне нібы сон, які немагчыма пераказаць. І я не думаю, што тэхналогіі акцёрскай ігры могуць захоўвацца сто гадоў», — патлумачыў Канстанцін Багамолаў.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

У шэрагу тэатральных інавацый адметнае месца заняў спектакль польскага рэжысёра Кшыштафа Гарбачэўскага «Івона, прынцэса Бургундская» па п’есе Вітальда Гамбровіча (Тэатр імя Яна Каханоўскага ў Аполі). Выпускнік філасофскага факультэта Ягелонскага ўніверсітэта і аддзялення рэжысуры Вышэйшай тэатральнай школы ў Кракаве, вучань Крысціяна Люпы Гарбачэўскі рассоўвае межы тэатральнай прасторы праз яднанне яе з прасторай віртуальнай. Асноўны сюжэт разгортваецца па-за сцэнай, здымаецца на некалькі тэлевізійных камер і транслюецца на вялізны экран у рэжыме анлайн. Для рэжысёра важны эфект прысутнасці і адначасова непрысутнасці акцёраў на сцэне. Камера — пасрэднік. Пачуцці персанажаў нібы пад павелічальным шклом. Ад гледачоў не ўслізне ніводны нюанс. Ніводны патаемны рух. Пры тым, што Івона (Аляксандра Цвен) цягам усяго спектакля маўчыць. Пры тым, што дзеянне дасягае максімальнага напружання, уласцівага выбітнаму трылеру. Гэта і ёсць трактоўка: з жорсткай праекцыяй на сённяшні дзень, з мноствам адсылак да фільмаў Альфрэда Хічкока. І — адмысловы шлях у рэжысуру Кшыштафа Гарбачэўскага, якому 31 год.

Міжнародную праграму форуму закальцавалі два нацыянальныя калектывы. Прэм’ера ўзноўленага ў Вялікім тэатры Андрысам Ліепай балета «Жар-птушка» ў харэаграфіі Міхаіла Фокіна на музыку Ігара Стравінскага была прымеркаваная да адкрыцця «Тэарта» і мела выключна прыкладны характар, бо спалучалася з прэзентацыяй карціны Леона Бакста «Эскіз касцюма Жар-птушкі» з карпаратыўнай калекцыі «Белгазпрамбанка». Прэм’ера спектакля Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы «Тата» па п’есе Дзмітрыя Багаслаўскага «Ціхі шэпт сыходзячых крокаў» (рэжысёр — Кацярына Аверкава) адбылася падчас закрыцця. Абедзве пастаноўкі прэтэндавалі на многае і ўрэшце засведчылі, што свае асаблівасці ў беларускай тэатральнай рэчаіснасці ёсць. Ды толькі між «Жар-птушкай» і «Татам» палягаў «Тэарт» — гэтым разам дзевяць спектакляў з васьмі краін свету. ■

ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Праўдзівыя сімвалы і папяровыя муляжы

Руская класіка ў еўрапейскім кантэксце

Калі глядзіш спектакль па сучаснай новай п’есе або тэатральны перформанс і нават акцыю, гэта цікава, але ў такіх твораў яшчэ няма гісторыі. Іх няма з чым параўноўваць. Іншая справа класіка.

У апошнія дзесяцігоддзі рэжысура актыўна ўмешваецца ў тэкст класічных літаратурных твораў і адстойвае свае правы на іх выключна аўтарскую інтэрпрэтацыю. Усё б нічога. Але ў класікі ёсць чытачы, у кожнага з іх склалася ўласная версія. Нарэшце, існуюць традыцыі тлумачэння — шматлікія тэатразнаўчыя і літаратуразнаўчыя разгляды. Па іх вучаць школьнікаў і студэнтаў.

Як сумясціць традыцыю і наватарства, парадаваць новае тэатральнае пакаленне і не засмуціць старэйшае, больш спрактыкаванае? Сёння нават кансерватары вымушаны прызнаць, што спектаклі, зробленыя па мадэлях стогадовых і пяцідзесяцігадовых канонаў, сумныя і архаічныя. Гэта ўсяго толькі спадчына з бабуліных куфраў, дзе многія рэчы спарахнелі, з’едзеныя моллю, і страцілі былую каштоўнасць. Нямногія шэдэўры мінулага сталі антыкварыятам. Нашмат складаней ствараць модныя брэнды, выкарыстоўваючы адкрыцці папярэднікаў і паглыбляючы класічнае. Некаторыя работы фестывалю «Тэарт» гэта паспяхова пацвердзілі. Спынюся на спектаклях па рускай класіцы: Іван Ганчароў, Антон Чэхаў, Андрэй Платонаў і люстра савецкай эпохі — Чынгіз Айтматаў, які да іх далучыўся. Не кранаю іншых класікаў: Уладзіміра Набокава, Вітальда Гамбровіча, Станіслава Віткевіча, Адама Міцкевіча. Мой выбар заснаваны на захапляльнай дакладнасці рэжысёрскага пошуку і акцёрскай інтэрпрэтацыі, на актуальным вырашэнні сутнасных, мастацкіх і светавызначальных праблем.

На першы погляд можа падацца, што бліжэй за ўсіх да старога тэатра спектакль «Абломаў», далей за ўсіх «Чайка». «Мацярынскае поле» адкрытае ўжо вядомым ключом — бясслоўнай пластыкай, а «Апавяданне пра шчаслівую Маскву» — расповед ад першай асобы. Так, ды не зусім. Найбольш дакладна пра феномен гэтых спектакляў сказаў не крытык, а глядач, старшыня праўлення «Белгазпрамбанка» Віктар Бабарыка: «Сапраўдная літаратура непадуладная часу, добрыя п’есы застаюцца з намі, але штосьці ў іх мы пачынаем успрымаць па-новаму, з іншага пункту гледжання. У такія перыяды, як цяпер, погляд на праблему становіцца больш абвостраным. Гэта погляд чалавека, абпаленага сучаснай рэчаіснасцю, складанымі адносінамі, якія выбудоўваюцца ў палітычнай і эканамічнай сферах».

«Апавяданне пра шчаслівую Маскву» Маскоўскага тэатра пад кіраўніцтвам Алега Табакова сапраўды вырашана ў жанры апавядання. Але Міндаўгас Карбаўскіс не проста інсцэнізуе прозу Андрэя Платонава. Ён звяртаецца да пісьменніцкага слова і не імкнецца засланіць яго аніякімі пастановачнымі

«Апавяданне пра шчаслівую Маскву» паводле Андрэя Платонава. Маскоўскі тэатр пад кіраўніцтвам Алега Табакова (Расія).

ФОТА НАТАЛЛІ КАШЭЎСКАЙ.

прыёмамі. Аўтарскі расповед і рэплікі персанажаў звернуты да публікі. Пераўвасабленне ў вобразы амаль не існуе. Акцёры з'яўляюцца да нас з усёй паўнатой ведання мінулай і будучай біяграфій сваіх герояў. Акцёры не перажываюць. Яны дзейнічаюць, штораз змяняючы дэталі адзення. Проста і выразна Карбаўскіс нагадвае пра ідэалогію першых паслярэвалюцыйных гадоў, пра людзей, заціснутых у жорсткія рамкі правіл, норм, патрабаванняў таго часу. Тут няма пакрыўджаных і крыўдзіцеляў, пакутнікаў і дэспатаў, няма трагічных канфліктаў. Усе існуюць… быццам мноства паліто ў гардэробе, у шэрым аднолькавым тоне. Толькі зрэдку прабіваецца, раптам успыхвае чырвоны колер.

Манахромная дэкарацыя, вырашаная ў шэра-чорных тонах, падкрэслівае адсутнасць разнастайнасці фарбаў у жыцці людзей. Чырвоны колер можа прарывацца, калі гаворка заходзіць пра страсць. Або пра кроў.

Спектаклю ўжо сем гадоў, а ён па-маладому гарэзлівы, дакладна, па-платонаўску, наіўна-стрыманы, пазбаўлены ныцця і скаргаў, асветлены надзеямі і каханнем. Над некаторымі паваротамі падзей гледачам варта было б паплакаць, а мы смяемся, радуемся, што ўсё мінула і не вернецца.

Калі Карбаўскіс выкладае факты біяграфіі дзяўчыны з дзіўным імем Масква і прозвішчам Частнова эскізна, без падрабязнасцей, то Алвіс Херманіс паглыбляе герояў «Абломава» Новага рыжскага тэатра ў атмасферу, напоўненую дробнымі дэталямі побыту. Гэта як дзіцячая скрыначка, у якой некалі захоўвалі фанцікі, паштовыя маркі, фотаздымкі любімых артыстаў, наклейкі і бог ведае што яшчэ. Тут усё важнае і значнае: пыльнае акно, галандская печка, крыху прадушаная пад цяжарам цела канапа, сапраўднае смажанае кураня на талерцы. Ніякай умоўнасці. Ніякага: «Уявіце сабе, што…» Своеасаблівы музей часу, дзе ўсё праўдзівае.

Так, натуралістычна, але не раздражняе, не навявае сум, як у папулярнай тэлевізійнай рэкламе жуйкі: «Чарга ў музей. Гэта так сумна». Для нас «Абломаў» Івана Ганчарова — усё яшчэ кніга са школьнай праграмы. Паняцце «абломаўшчына», якое азначае бязмежную рускую ляноту і бяздзейную manілаўскую летуценнасць, атрымлівае ў рэжысёра новае прачытанне. У Херманіса Абломаў сімпатычны. Яму спачуваеш. Цяжка ўявіць, што ў ролі Іллі Абломава быў бы не ўпадабаны рэжысёрам Гундарс Аболіньш, а іншы акцёр. Пачынае ў нейкі момант здавацца, што Аболіньш — насамрэч Абломаў, артыст адной ролі, як Бабачкін у Чапаеве. Быццам і не было ніколі яго знакамітага жаночага вобраза Соні. Мастацтва пераўвасаблення такое, што здаецца, быццам Аболіньш быў заўсёды Абломавым, другі — Захарам, трэці — Штольцам, чацвёртая — Вольгай і гэтак далей. Выдатнае псіхалагічнае майстэрства рыжскіх акцёраў пабудаванае на звышназіральнасці. Таму няма фальшу і штучнасці, няма самага крыўднага — выпадковых копій. Ёсць тыпы, вобразы і фізічная памяць.

Херманіс імкнецца зрабіць гістарычную рэканструкцыю жыцця і побыту далёкага ад нас часу, яго рытмаў, пахаў, каштоўнасцей. Гэта дасягаецца праз скрупулёзнае ўжыванне акцёраў у зададзеныя абставіны, праз захопленасць дэталямі і верагоднасцю. Рэжысёр выконвае таксама і асветніцкую функцыю, узнаўляючы своеасаблівы часавы антыкварыят.

Ствараецца ўражанне, што ў Херманіса акцёры існуюць у рэальным рэжыме. Таму і шматгадзінныя спектаклі. Артысты прачынаюцца і ўстаюць з ложка цягам дзесяці хвілін. Не распавядаюць аб персанажах, а спрабуюць жыць, як яны.

Цікава, што нямецкая крытыка, якая бачыла ў сябе на фестывалях спектаклі Херманіса, назвала яго кансерватарам і гіперрэалістам. Яшчэ папракалі за цікавасць да рускай і савецкай тэматыкі. Але ж хто на нашай постсавецкай прасторы лепш за іншых у дэталях ведае гэтую савецкую тэматыку? Не немцы і не амерыканцы.

Херманіс любіць пераходы ад натуралізму да гратэску, дакладней, сітуацыі, калі гэты самы натуралізм аказваецца гратэскам. Напрыклад, бледны і няшчасны Доктар дае бадзёрыя парады пра здароўе і кашляе крывёю ў хустку. Херманіс бездакорна выбудоўвае рытм і візуальны шэраг спектакля. Вялізны куст бэзу, які выязджае на пярэдні план з дзвярэй кватэры, мог бы ў іншай сітуацыі разззлаваць сваёй пашлаватай штучнасцю. Але толькі не гэтым разам.

Штольц выступае апавядальнікам — ад аўтара. Нібыта парушэнне рытму. Персанаж пачынае расказваць пра тое, што адбудзецца далей. Пярэчанняў у публікі не ўзнікае. Як інакш умясціць у спектакль велізарны раман? Калі сёння ў тэатры

ПРАЦЯГ НА СТАР. 26.

«Чайка» Антона Чэхава.
ОКТ/Вільнюскі гарадскі тэатр (Літва).

АКЦЭНТ

Оскарас Каршуновас: «Спектакль — выклік сабе»

«Чайка» ОКТ/Вільнюскага гарадскога тэатра цудоўным чынам паяднала самых розных гледачоў і нікога не пакінула абыякавым. Пасля прагляду ўлюбёнец мінскай публікі рэжысёр Оскарас Каршуновас дазволіў зазірнуць у сваю творчую лабараторыю.

— Неміровіч-Данчанка некалі казаў, што спектакль пачынаецца з вешалкі. На маю думку, ён пачынаецца ў той момант, калі акцёр сядзіць у грымёрнай. Глядзіць у люстэрка і бачыць у ім іншага чалавека. Вось гэтую адлегласць паміж тым, хто ёсць я і хто ёсць іншы чалавек, мы аналізавалі, калі працавалі над нашай трылогіяй. «Гамлет», «На дне» і «Чайка» аб'яднаныя тэмай тэатра і спосабам акцёрскага існавання. Узнік прынцып «вывернутага касцюма» — мы бачым не толькі сам касцюм, а і як ён пашыты. Уся кухня адкрыта. Гэта важна для гледачоў і для саміх артыстаў. Яны сядзяць на сцэне і назіраюць, як іграюць калегі. Паміж тым, хто іграе, і тым, хто назірае, існуе тонкая сувязь. Мы даследавалі акцёрскія магчымасці і намацалі кропкі апоры.

У рэпертуарных установах шмат руціны, яна паглынае многае. Але я не кажу, што такія тэатры непатрэбныя. Яны мусяць існаваць. Інакш як будуць з'яўляцца эксперыментальныя сцэнічныя калектывы? Зрэшты, з руцінай на падмостках змагацца цяжка, але магчыма. Трэба ствараць спектаклі як выклік сабе.

«Чайку» я хацеў паставіць даўно, але ж інтуітыўна разумеў, што яшчэ не надышоў час. Каб узяцца за «Чайку» і да канца зразумець Косцю, трэба было дасягнуць узросту Трыгорына. У Чэхава ўзрост персанажаў заўсёды мае значэнне. Я не ведаю іншага драматурга, для якога ён быў бы такім важным. Паўсюль напісана, колькі каму гадоў, і героі самі штораз пра гэта гавораць.

Калі пачынаў рэпетыцыі, думаў, што буду ставіць пра Трыгорына. Ён быў маім «альтэр эга». Але, здаецца, атрымалася пра Косцю Трэплева. Ён рэжысёр не толькі той п'есы, якую напісаў і паставіў, а і ўсяго астатняга. Паўза перад пачаткам спектакля на чарадзейным возеры такая доўгая таму, што потым змяніцца жыццё абсалютна ўсіх. У пастку гэтага спектакля (тут узнікае шмат асацыяцый з «Гамлетам») трапляе не толькі сам Косця, а і ўсе ягоныя гледачы — чэхаўскія персанажы.

Прастора сцэны — тая прастора, што існуе ва ўяўленні гледачоў. Важна, як мы там апынаемся, што адчуваем. Кожнае слова, кожны рух акцёра разлічаны на нейкую рэакцыю публікі. Гэта неабавязкова свядома адбываецца, але для нас мае значэнне. «Чайка» ў Вільнюсе здзяйсняецца разам з гледачамі. Мы імкнемся ўсё бліжэй да іх падыходзіць, падкрадацца, упускаць у сябе.

Мы не пазначаем жанр «Чайкі» як камедыю, трагедыю або трагікамедыю. У п'есе шмат смешнага, але ж і шмат жорсткага. Гэта жорсткасць па сутнасці, яна перасягае мяжу камічнага.

Чым даўжэй ідзе спектакль, тым болей бачыш у ім няпэўных момантаў, якія неабходна вырашаць. Таму гляджу амаль усе свае спектаклі. А ідуць яны ў нас па дзесяць, пятнаццаць гадоў. Здымаем толькі, калі страчваюць актуальнасць, або таму што акцёры старэюць.

Акцёры для мяне — самае галоўнае. Вельмі важна, каб выканаўца быў свядомым, таму мы шмат размаўляем і дыскутуем падчас рэпетыцый. Можна, канечне, ставіць артыста ў такія сітуацыі, калі яму проста будзе няма куды падзецца, калі ён зробіцца функцыяй, — магчыма, гэта і ёсць сапраўдная рэжысура. Але ў нас іншы шлях.

Талент — агульны набытак, тэатр — мастацтва калектыўнае. Творчасць — нейкі праклён, якога немагчыма вырачыся. Вось і Трыгорын шмат гаворыць пра тое, з чым пастаянна сутыкаецца творца, нават калі яго прызнаюць, — з пастаяннай адказнасцю. Яна скажае рэальнае жыццё, і гэта цяжка вытрымаць. Але ж аднойчы распачатую справу трэба працягваць, спыняцца не варта. ■

ПАДРЫХТАВАЛА ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА.

«Абломаў» паводле Івана Ганчарова.
Новы рыжскі тэатр (Латвія).

ПРАЦЯГ СА СТАР. 24.

асучасніваюць класіку, літаратурна непадрыхтаваны глядач наўрад ці зразумее асаблівасці твора. Але тут усё зразумела нават без знакамітай Абломаўкі.

Хтосьці назваў рэжысёрскі стыль Херманіса «неарэалістычнай тэатральнасцю». У гэтым ёсць сэнс. Поле спектакля ўтрымлівае соцыум, рускі характар, рэфлексію аб мінулым, многае іншае. Звыклае і па-новаму. Апісваць такі сцэнічны твор — марная праца. Словы нічога не дададуць. Трэба глядзець. Магчыма, кожны знойдзе там штосьці сваё, прыдумае ўласную версію. Асабіста я шчаслівая, што бачыла гэта.

Удалося крыху перавесці дыханне на «Мацярынскім полі». Не для таго, каб вызваліцца ад эмацыйных затрат, а проста каб пераключыцца на іншую форму роздуму над літаратурным тэкстам.

Заяўленаму спектаклю «без слоў, толькі пластыка, гук, пачуцці» папярэднічаў майстар-клас пастаноўшчыка Сяргея Зямлянскага. Танцоўшчык авангарднага тэатра «Правінцыйныя танцы» аказаўся чулым і вопытным педагогам, што валодае ёгай і сакрэтамі ўсходняй харэаграфіі. Студэнцкай моладзі ён даў практычны ўрок кіравання целам, распавёў і паказаў, як засцерагчыся ад траўм. Такія навыкі неабходныя перш за ўсё драматычным артыстам, якія не маюць штодзённага пластычнага трэнінгу. На спектакль без слоў адважыўся Маскоўскі драматычны тэатр імя Аляксандра Пушкіна, рызыкнуўшы ўзнавіць вобразы айтматаўскай прозы невербальнымі сродкамі. Сяргей Зямлянскі прызнаўся, што яму як харэографу цяпер больш цікава працаваць з акцёрамі драмы, чым з прафесійнымі танцорамі. Драматычныя артысты поўна і глыбока валодаюць літаратурным матэрыялам, з якога нечакана, нязвыкла ўзнікаюць харэаграфічныя вобразы. У балеце яны былі б іншымі. У драме не столькі важныя класічныя балетныя рухі, колькі ўмелае абыгрыванне прадметаў-сімвалаў: вады, камянёў, лістоў бляхі, гільз, нацыянальнага адзення. І, вядома, перадача шырокай гамы пачуццяў простага чалавека: каханне, з'яўленне сям'і, нараджэнне дзяцей, уменне ўберагчы блізкіх ад вайны. Спектакль «Мацярынскае поле» ішоў на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы. На яго імкнуліся трапіць усе ўдзельнікі пластычнага спектакля купалаўцаў «СВ», каб параўнаць са сваёй працай, зробленай паводле чэхаўскай п'есы «Вішнёвы сад». Выканаўца ролі Фірса Мікалай Кірычэнка пашкадаваў, што іх праца суправаджалася мноствам траўм, якія акцёры не здолелі прадухіліць. Але па сэнсе «СВ» няшмат саступаў «Мацярынскаму полю», хоць і трымаўся на бесшабашным энтузіязме выканаўцаў.

Міжнародная праграма «Тэарта» завяршылася спектаклем «Чайка» ОКТ/Вільнюскага гарадскога тэатра ў пастаноўцы Оскараса Каршуноваса. Гэтага літоўскага рэжысёра любіць і чакае наша публіка. Мінчане ўжо бачылі шэсць ягоных спектакляў. «Чайка» — сёмы і самы свежы. Мне пашанцавала, у маім тэатральным багажы адзінаццаць пастановак Каршуноваса.

«Чайку» я чакала са страхам па прычыне асаблівай патрабавальнасці да ўвасаблення п'ес Чэхава. Аказалася — дарма. Адчула не толькі захапленне і надзвычайнае задавальненне, п'еса гучала ў спектаклі з усімі тонкасцямі, патаемнымі затокамі, вадаспадамі пачуццяў. У ёй былі знакамітыя «сто пудоў кахання», пра якія казаў аўтар. Яна ўся была прасякнутая каханнем. У спектаклі Каршуноваса кахаюць усе. У кожнага з гэтай нагоды свой непадобны да іншых выплюх. І нават аканом Шамраеў ахоплены любоўнай хваробай, праўда, не да людзей — да грошай. Зіхаціць вада ў чарадзейным возеры. Кожная секунда сцэнічнага быцця прасякнута экзістэнцыяльнымі метастазамі і жаданнем зразумець, як здабыць каханне, не губляючы асабістай свабоды. Ах, гэтая праслаўтая асабістая свабода! Калі б толькі ў прыцягальным полі кахання! Якая яна важная ў творчасці, і гэта паспяхова даводзіць уся літоўская рэжысура.

На польскім XXII Міжнародным фестывалі «Кантакт» «Чайка» атрымала пяць узнагарод — палову ўсіх прызоў форума і прызнанне крытыкаў. Тэатр Каршуноваса даўно перарос

«Мацярынскае поле» паводле Чынгіза Айтматава. Маскоўскі драматычны тэатр імя Аляксандра Пушкіна (Расія).

рамкі выключна літоўскай культуры і мае права дыктаваць сусветнаму тэатру свае законы. Хоць Каршуновас і захапляецца рэжысурай Кшыштафа Варлікоўскага, Рамэа Кастэлучы, Арпада Шылінга, Люка Персеваля, сам ён безумоўна ўваходзіць у спіс еўрапейскіх лідараў.

Літоўскі майстар упэўнены, што тэатр як калектыўнае перажыванне павінен сцерці падзел між гледачамі і акцёрамі, зліцца з публікай. Яго тэатр можа дазволіць сабе весці лабараторную працу і іграць у пакоі для 60 гледачоў.

Шкада, што ў нас у Беларусі гэта немагчыма. «Якая карысць ад такой напаўняльнасці залы?» — спытаецца адміністрацыя тэатра. Да таго ж абавязкова ўмяшаецца кансерватыўны асяродак, незадаволены новымі формамі, і той, хто падлічвае камерцыйны прыбытак ад продажу квіткоў. Для іх абсалютна ніякага значэння не мае тэатр, які здатны фарміраваць інтэлектуальны асяродак грамадства.

У «Чайцы» рэжысёр нібыта стаў іншым. Мінімум афармлення і непасрэдны кантакт з публікай. Акцёры таксама працуюць па-іншаму. Можна сказаць — ціха, камерна, як у кватэры. Хоць і ёсць жудасны крык Трэплева — Марцінаса Нядзінскаса. Ягоны рот ненатуральна раскрыты, як у грэчаскай трагедыі, калі прагнулі катарсісу. Акцёры ў сучасным адзенні. Яны лёгка далучаюцца да публікі. Зліваюцца з ёй.

У сваіх размовах пра метады працы з акцёрамі рэжысёр Оскарас Каршуновас не надта шануе расійскую школу, якая спавядае сістэму Станіслаўскага. Ён называе акцёраў вялікага рэфарматара паважнымі старцамі, што скутыя сістэмай і пазбаўлены свабоды мыслення. Зноў гэтая свабода!

Але «Чайка» — усё ж не антытэатр, хоць на сцэне, як сёння прынята, лічбавая тэхніка, ноўтбук, правады. «Чайка» — гэта сапраўдны тэатр, але ў іншым абліччы. Усё тут па класічных законах, няхай нават у рэжысёра іншыя маніфесты.

Выпадкова забітая птушка ніякі не сімвал. У спектаклі чайка — папяровы муляж. Паперу можна лёгка разарваць, што і робіць Трэплеў. Усё можна разарваць. ■

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

Belarus open: мы вас бачым!

Паміж тэкстам і рэжысурай

Другі год запар Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт» складае беларускую праграму і імкнецца пазбавіць маргінальнага статуса праекты, найбольш прыкметныя ў беларускай тэатральнай прасторы. Адных гледачоў пераконваюць у тым, што калі вас просяць сесці на падушкі ў невялікім пакоі ці выйсці на вуліцу, а не заняць утульнае крэсла ў глядзельнай зале, — гэта таксама тэатр. Другіх — у тым, што такія пастаноўкі ёсць не толькі ў Польшчы, Літве, Германіі, але і ў Беларусі, варта толькі пашукаць. Трэцім нагадваюць, што яны адказныя за тое, што заснавалі (Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры да гэтага часу існуе без уласнага памяшкання і малапрыдатны для дапамогі творцам, якія не працуюць ці не вучацца ў Акадэміі мастацтваў). Для стваральнікаў спектакляў удзел у праграме — выхад да шырокага гледача (часам — першы, часам — не, але, безумоўна, важны) і спроба знайсці і заняць сваё месца пад сонцам.

ПАРАЎНАЛЬНЫ АНАЛІЗ

Летась беларуская праграма форуму складалася з пяці спектакляў. Перадусім «Тэарт» ставіў перад сабой мэту пазнаёміць гледачоў з феноменам новай нацыянальнай драматургіі. Але не абмежаваўся толькі гэтай задачай, паспрыяўшы пошуку новай тэатральнай мовы. Спецыяльна для «Тэарта» (у капрадукцыі з Цэнтрам візуальных і выканальніцкіх мастацтваў) былі ўвасоблены тэксты «Самотны хакеіст» Паўла Пражко, «Кароткачасовая» Канстанціна Сцешыка і «Patris» Сяргея Анцэлевіча, Дзмітрыя Багаслаўскага і Віктара Красоўскага. З'яўленне ў Мінску спектакля па п'есе Паўла Пражко, аснову якой складаюць аматарскія вершы, пакідала адчуванне тэатральнага прарыву: нязвыклы тэкст быў увасоблены заснавальнікам «тэатра post» Дзмітрыем Валкастрэлавым незнаёмай мовай.

Сёлетняя праграма стварала іншае ўражанне. Здаецца, слоганам, які здольны аб'яднаць усе дванаццаць праектаў, адабраных куратарам «Belarus open», тэатральным крытыкам і мастацтвазнаўцам Аляксеем Стрэльнікавым, магла стаць цытата з добра вядомага фільма: «Усім выйсці са змроку!». З прыцемак, засярodзіўшы ўвагу гледача, з'явіліся дыпломныя студэнцкія спектаклі, сцэнічныя чытанні, пластычныя пастаноўкі. Гэтым разам праграма не займела характар шоукейса, але затое дазволіла прасачыць асноўныя станоўчыя і адмоўныя тэндэнцыі сучаснага беларускага тэатральнага працэсу.

МІНУС: ТЭКСТ

Ён, тэкст, пакуль што застаецца для айчынных рэжысёраў няскоранай вяршыняй, і феномен айчыннай драматургіі працягвае напоўніцу праяўляцца па-за межамі краіны. У Беларусі рэпертуарныя тэатры звычайна цікавяцца сучаснымі тэкстамі, максімальна прыпадобненымі да канонаў класічнай драматургіі. Гэтая тэндэнцыя добра прыкметная на прыкладзе творчасці Дзмітрыя Багаслаўскага. Двойчы на афішы мінскіх

тэатраў патрапіла яго п'еса «Ціхі шэпт сыходзячых крокаў», у якой ёсць выразны ўнутрыасабовы канфлікт героя: ці любіў яго бацька? З катэгорыі студэнцкіх у катэгорыю рэпертуарных перайшла меладраматычная гісторыя пра дворніка Васіля і хлопца Антона «Калі заўтра няма...» (рэжысёр Аляксандр Гарцуеў, РТБД), паказаная ў межах «Тэарта». Але паранейшаму па-за ўвагай нашых пастаноўшчыкаў застаюцца, напрыклад, такія тэксты драматурга, як вострасацыяльная «Любоў людзей» ці п'еса «Знешнія пабочныя», дзе дамінуе гукашэраг рэплік.

Калі ж, так бы мовіць, складаны сучасны тэкст усё-ткі трапляе ў фокус увагі рэжысёра, то зазвычай гісторыя апавядаецца тэатральнай мовай, не адэкватнай п'есе, аснову якой па-ранейшаму складаюць сродкі псіхалагічнага тэатра і прысваенне акцёрамі тэксту. У рознай ступені гэта заўважна па дзвюх работах, прадстаўленых у праграме Цэнтрам эксперыментальнай рэжысуры.

У спектаклі «Шабаны» (рэжысёр Алена Ганум) паводле аднайменнага рамана Альгерда Бахарэвіча інсцэніроўка зрабілася хісткім фундаментам. Тэксты некаторых пісьменнікаў (Бахарэвіч якраз належыць да іх ліку) немагчыма перакладаць на тэатральную мову без захавання ўнікальнага аўтарскага стылю і таго, каб тэкст стаў дзейнай асобай сцэнічнага твора. Дамінуючая дыялагічная структура «Шабаноў» (заўважу: сродкі постдраматычнага тэатра дазваляюць стваральнікам спектакля напоўніцу карыстацца маналагічнай) пертварыла гісторыю месца ў гісторыю адносін. А эстэтыка тэатра Віталя Баркоўскага, што асабліва выразна бачылася ў існаванні хору сваякоў, не дазволіла праявіцца дакументальнаму складніку тэксту. Між іншым назва — «Шабаны» — абавязвала.

Спектакль «Яго клікалі Спадар» (рэжысёр Наталля Ляванава) пастаўлены паводле п'есы нямецкамоўнага драматурга Філіпа Лёле, якая мае складаную структуру. Сцэны твора перамяжоўваюцца вялікімі маналогамі Яго і Яе, дзе апавяданне пра Спадара, які паўстаў супраць капіталізму пасля таго, як «Грынпіс» адабраў у яго ламу, спалучаюцца з рэмаркамі. Маналогі рэжысёр вырашае рознымі сродкамі: тэкст «раскідваецца» на акцёраў, прамаўляецца падчас актыўных фізічных дзеянняў (часам іх робіць той, хто кажа; часам адзін робіць, а кажа іншы), тэкст прагаворваюць у мікрафон, мармычуць праз шалік, перадаюць у запісе. Гэтыя маналогі не «здарыліся» з акцёрамі, яны іх не праўжываюць, а проста транслююць нам, апавядаючы пра Спадара. Гэтага вымагае тэкст, і рэжысёр вынаходзіць адэкватнае вырашэнне. Аднак істотным недахопам пастаноўкі, якая, дарэчы, прайшла на вачах гледачоў доўгі шлях (ад чыткі да эскіза, а ад яго да спектакля) і не перастае перажываць неабходныя змены, становіцца спалучэнне гэтых маналогаў са сцэнамі, дзе з'яўляюцца гратэскныя вобразы яўрэя Карла Энгерлінга і маці Спадара: запавольваецца тэмпарытм, з'яўляюцца «правісы» і разбураецца агульная стылістыка дзеяння.

Адзначу, што пры ўсіх пералічаных недахопах выразна прыкметная станоўчая (хоць і марудная) дынаміка развіцця кантактаў паміж рэжысёрам і сучасным тэкстам. У выпадку «Шабаноў» мы бачым, што рэжысёры спыняюць свой выбар на складаных нетэатральных тэкстах, а «Яго клікалі Спадар» пераконвае нас, што, уступаючы ва ўзаемадзеянне з тэкстам, рэжысёр адчувае яго дыктат.

Развагі пра агульную сітуацыю вымушаюць мяне паставіць у назве падзагалоўка «мінус», але хацелася б заўважыць і адзін «плюс». (Дарэчы, я свядома абыходжу ўвагай спектаклі «Самотны хакеіст» і «Patris», прылічваючы іх да вартых набыткаў мінулай праграмы.) Гаворка пра Тэатральны праект Андрэя Саўчанкі і Цэнтра беларускай драматургіі «Бі-лінгвы», дзе акцёры асвойваюць дакументальны матэрыял. Традыцыя дакументальнага тэатра пункцірна праяўляецца ў Беларусі ўжо амаль стагоддзе, і «Бі-лінгвы» зрабіліся ў ёй прыкметным штрыхом.

У кантэксце размовы пра стасункі рэжысёра і сучаснага тэксту варта адзначыць некалькі важных асаблівасцей пастаноўкі. Спектакль дэманструе станоўчы вопыт, калі тэкст нараджаецца, існуе і пры неабходнасці змяняецца непасрэдна падчас працы над праектам (у тым ліку і паміж паказамі). Тэхнікі дакументальнага тэатра вымушаюць акцёраў адмаўляцца ад прысваення тэксту і шукаць новыя шляхі яго перадачы. Нязвыклая форма відовішча выводзіць гледача з зоны камфорту і вымагае ад яго самаідэнтыфікацыі. Адным са шляхоў становіцца адказ на пытанне, якое патрабуюць ад гледача «Бі-лінгвы»: чаму я не размаўляю па-беларуску?

ПЛЮС: ПРАСТОРА

Адзін з самых важных складнікаў сучаснага тэатральнага працэсу — тэндэнцыя да асваення новай прасторы. Калі нязвыклая сцэнічная прастора (тое, што рэальна бачым перад вачыма) нараджае нечаканую драматычную прастору (месца, якое апісана ў тэксце, але існуе выключна ва ўяўленні гледачоў). Праграма «Belarus open» паспрыяла таму, каб Цэнтр беларускай драматургіі, для якога падчас прэзентацыі тэксту спалучэнне двух вышэйназваных прастораў мае выключнае значэнне, зрабіў крок на гэтую тэрыторыю: першае чытанне твораў, што з'явіліся ў выніку III драматургічнай лабараторыі, прайшло ў Мемарыяльным музеі-майстэрні Заіра Азгура.

П'еса «ЭшалоN°0», напісаная беларускім драматургам Віктарам Красоўскім у суаўтарстве з украінскім драматургам Ірынай Гарэц, збірае ўдзельнікаў усіх войн XX стагоддзя ў санітарным вагоне, які імчыць у нікуды. Прастора музеямайстэрні дазволіла падкрэсліць маштабнасць часу дзеяння. Са сцен-стэлажоў за тым, што адбываецца, назіралі бюсты знаных грамадскіх, палітычных дзеячаў, вядомых творцаў, жыццё якіх прыпала на розныя часы і стагоддзі. І як не адчуць ціск і цяжар часу, седзячы пад статуяй Леніна, у некалькі разоў вышэйшай за цябе? Высокая столь майстэрні выразна кантраставала з непасрэдна сцэнічнай прасторай, якую рэжысёр Віктар Красоўскі, прадстаўляючы ўласны тэкст, наўмысна паменшыў, стварыўшы ілюзію цеснаты вагона. Спецыяльна падабранае месца для сцэнічнага чытання дазволіла больш выразна, вобразна, дэталёва выявіцца драматычнай прасторы і адцягнула ўвагу гледача ад недахопаў тэксту. Да іх варта аднесці беспадзейнасць і неабгрунтаванае неразвіццё сюжэта.

Праект «Стрытвокер», створаны ў капрадукцыі Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры і эксперыментальнага тэатра са Славеніі «KUD Ljud», нагадаў гледачам, што гарадская прастора некалі была і сёння таксама можа быць тэатральнай. Удзельнікі праекта сілай думкі і пачуцця гумару ператварылі Верхні горад у галерэю рэдзі-мэйд аб'ектаў. Ужо створаная і ніякім чынам не змененая спецыяльна для тэатральнага дзеяння ўрбаністычная прастора паўстала перад гледачамі сховішчам работ вядомых і невядомых мастакоў, а таксама памяняла нашае стаўленне да звыклага месца, дазволіўшы гараджанам успрыняць усё вакол сябе па-новаму (больш падрабязна часопіс «Мастацтва» звяртаўся да гэтай тэмы ў тэксце «Водгук горада», № 9, 2014).

ПЛЮС: ЦЕЛА

Яшчэ адзін важны станоўчы момант, які зафіксавала сёлетняя праграма «Belarus open», — тэндэнцыя да пашырэння функцый асобных часцін тэатральнай мовы. Так, спектакль тэатра танца «Karakuli» «Адзін у квадраце» (рэжысёр Вольга Лабоўкіна) паўстаў з выкарыстання цела не толькі як транслятара пэўнага стану чалавека, яго эмоцый ці як увасабленне нейкага вобраза, ідэі, а як будаўнічы матэрыял, першаматэрыя, што вызначае форму спектакля і неабходныя сродкі выразнасці.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ФОТА НАТАЛЛІ КАШЭЎСКАЙ.

«Шабаны» паводле Альгерда Бахарэвіча.
Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры
Беларускай акадэміі мастацтваў.

«Бі-лінгвы».
Тэатральны праект Андрэя Саўчанкі,
Цэнтр беларускай драматургіі.

Чытка п'есы «Эшало№0» Віктара Красоўскага, Ірыны Гарэц.
Цэнтр беларускай драматургіі.

Цялесныя асацыяцыі нараджаліся падчас працы над сцэнічным творам пра адзіноту і адзінасць чалавека ў свеце; цялесная ўнікальнасць, якой намагалася дасягнуць рэжысёр, адмовіўшыся ад метаду капіявання і перакладання руху з цела ў цела, вызначылі неабходныя складнікі пастаноўкі.

Такім чынам, зафіксаваны малюнак рухаў быў дапоўнены мінімалістычнай сцэнаграфіяй. Яна часткова ўвасабляла тое, што палохае герояў, і тое, што ім перашкаджае. Праз асацыятыўны відэашэраг і відэапраекцыю асобных сцэн, якая дазваляла сачыць за героямі з вышыні штанкету ў гарызантальнай праекцыі, правакуючы гледача на пэўныя адносіны да дзеяння. Праз перфарматыўныя элементы (напрыклад, сцэна, калі героі існавалі на купцы матрасаў, з якіх паволі выпускалі паветра) і скетчы. Праз песні з мультфільмаў, вядомыя кожнаму з дзяцінства. Нарэшце, праз слоўныя рэфрэны і слоўны шум, якія выклікалі асацыяцыі з карцінамі Кіры Муратавай, дзе гэты прыём адначасова падкрэслівае і перакрэслівае дакументальнасць рэчаіснасці. Дарэчы, на абмеркаванні спектакля Вольга Лабоўкіна дакладна сфармулявала ўласную творчую пазіцыю: «Я непрымальна стаўлюся да ідэі, што існуе нейкая рэальнасць і я мушу яе перадаваць. Танец ужо сам па сабе ёсць рэальнасць».

ПРАЦЭС

Праграма «Belarus open» не толькі скіроўвае на размову пра тэндэнцыі, але і выступае як вельмі важная працэсуальная з'ява. «Тэарт» аб'яднаў большасць ініцыятыў і эксперыментаў айчыннай тэатральнай прасторы, выпусціўшы з-пад увагі хіба што тэатр лялек і тэатр аб'екта. Гэта праекты Цэнтра беларускай драматургіі, Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры, Цэнтра візуальных і выканальніцкіх мастацтваў, Форуму пластычных і эксперыментальных тэатраў Беларусі «ПлаSтформа» і пастаноўкі асобных калектываў. Тым самым фестываль выразна падкрэсліў іх наяўнасць у тэатральным працэсе, сцвердзіўшы, што ствараць такі працэс здольныя не толькі рэпертуарныя тэатры і што студыйны рух з'яўляецца яго неабходным складнікам. ■

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Башмет. Версія дзявятая

Міжнародны інструментальны фестываль

Філарманічная восень у сталіцы звыкла становіцца святам інструментальнай музыкі. Прычына простая: на пачатку кастрычніка ў Мінску прайшоў IX Міжнародны фестываль Юрыя Башмета. Канцэрты ладзіліся ў Белдзяржфілармоніі і зале «Верхні горад». Сем эфектных і гучных праектаў з удзелам аркестраў і салістаў, якія прадстаўлялі дзевяць краін.

Скрыпач Сяргей Крылоў (Італія).

Насамрэч буйных музычных фестываляў у нас няшмат. А тых, што здольныя сабраць сусветных зорак, — яшчэ менш. Думаю, для гэтага патрэбен быў і аўтарытэт славутага альтыста Юрыя Башмета, і творчыя сувязі мастацкага кіраўніка фестывалю Расціслава Крымера. Але таксама павага да Мінска як аднаго з буйных цэнтраў філарманічнага жыцця.

Правядзенне міжнароднага форуму, арганізатарамі якога выступаюць Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінгарвыканкам і канцэртнае агенцтва «РК груп», немагчыма без вялікай колькасці спонсараў. Невыпадкова на прэс-канферэнцыі напярэдадні адкрыцця фестываль Башмета згадваўся як адметны прыклад развіцця дзяржаўна-прыватнага партнёрства. А якімі ж былі мастацкія вынікі фэсту?

СПАБОРНІЦТВА

Сёлета ў чацвёртым нумары «Мастацтва» быў змешчаны артыкул пра фестываль «Уладзімір Співакоў запрашае». Там я выказвала думку, што, па сутнасці, ідзе невідавочнае і неаб'яўленае, але спаборніцтва паміж двума форумамі і паміж іх мастацкімі кіраўнікамі, Максімам Берыным і Расціславам Крымерам. Яно ў тым, хто правядзе фэст больш маштабна, запросіць больш славутых выканаўцаў. Уражанне, што тут на руках толькі «казырныя тузы»! Зорка сусветнай оперы Дзмітрый Хварастоўскі спявае з аркестрам пад кіраўніцтвам Співакова? А вось вам у адказ не менш славуты скрыпач Вадзім Рэпін! Берын прывозіць праект «Зоркі сусветнага балета»? Крымер «парыруе» канцэртам камераты Амстэрдамскага аркестра. Раней узнікала ўражанне, што фестываль Співакова выйграваў. Большай падрыхтаванасцю, прадуманасцю праграм. Пасля апошняга башметаўскага фэсту мая ўпэўненасць калі не пахіснулася, дык была шмат у чым абвергнутая.

СЭНС І МЭТА

Для каго робяцца фестывалі? Калі меркаваць па кошце квіткоў, дэмакратычных (50—70 тысяч) і «віпаўскіх» (да 1 мільёна), такія фэсты патрэбны і шырокай публіцы, і заможным меламанам. А таксама «профі»: студэнтам каледжаў і Акадэміі музыкі, прафесуры «консы». Гарачы інтарэс, нават ажыятаж вакол падобных канцэртаў сведчыць пра павагу грамадскасці да прафесій, прадстаўнікі якіх па-за святамі гэтую ўвагу адчуваюць далёка не заўсёды. Не дзіўна, што залы кожны раз аказваліся паўнюткімі. Увогуле кожны фэст каштоўны не толькі ўражаннямі ад опусаў, што прагучалі (перaказваць музыку бессэнсоўна!), колькі думкамі, народжанымі музіцыраваннем.

Першы канцэрт, у якім выступаў Літоўскі камерны аркестр і прадстаўляў сачыненні Баха, Моцарта і сучасных аўтараў, выклікаў каласальны інтарэс. Пра што сведчыў аншлаг і ажно сем тэлекамер у зале. Калектывы і салісты з Вільнюса час ад часу выступаюць у нашай філармоніі.

Стаўленне да Літоўскага камернага аркестра асаблівае. Калектыву больш за 50 гадоў. Некалі яго стварыў знакаміты Саўлюс Сандэцкіс, а цяпер узначальвае Сяргей Крылоў. Яго, дырыжора і адначасова саліста-скрыпача, называюць «літоўскім італьянцам». Музыказнаўцы лічаць, што Крылоў уваходзіць у топ-тройку лепшых выканаўцаў на інструменце. Можна паверыць! Гук яго скрыпкі высакародны і вытанчаны, сам артыст віртуозны, імпульсіўны, надзіва эмацыйны. Што выяўлялася і ў выкананні буйных твораў, і ў дуэтных «бісах» Кылова і Крымера, асабліва ў опусе Генрыха Вяняўскага. Дырыжораў, якія літаральна танцуюць, стоячы за пультам, даводзілася бачыць. Як і тых, хто ўзлятае падчас імклівых алегра ці эмацыйных фрагментаў. А скрыпачоў, якія літаральна танцуюць падчас сола, сустракаць не даводзілася. Крылоў іграе на скрыпцы, зробленай яго бацькам. Той працуе ў Крэмоне, адным з цэнтраў сусветнай музычнай культуры, радзіме скрыпічных майстроў: менавіта там адбываецца конкурс імя Страдывары.

НАВАЦЫІ І ІНАВАЦЫІ

На кантрасце з Бахам (у 1-м аддзяленні) і Моцартам (у 2-м) асабліва нязвыкла і экспрэсіўна выглядаў твор сучаснага кампазітара і піяніста Серджыа Калігарыса. Ён аргенцінец, жыве ў ЗША, лаўрэат міжнароднай прэміі імя Джузэпэ Вердзі. Крылова і Крымера цікавіў опус, у якім яны маглі б выступіць дуэтам разам з аркестрам. (Прычым першы паказ сачынення адбыўся ў Вільнюсе, а другі — на фестывалі ў Мінску). У нашай публікі быў крыху іншы ракурс інтарэсу. Бо дзе і калі мы можам атрымаць уяўленне пра аргенцінскую музыку?

Камерата Каралеўскага аркестра Канцэртгебаў (Нідэрланды).

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Паўднёвая экспрэсіўнасць твора выяўляла відавочна не славянскае светаадчуванне. Праз гукавую плынь паўставалі дысанансныя настроі сучаснага горада. Уяўляліся гмахі офісных будынкаў, патокі машын, мажліва, твар раз'юшанага начальніка і разгубленага падначаленага. З гукавога хаосу нечакана нараджаўся матыў калыханкі. Прачулая лірычная тэма змяніцца потым эпізодам змагання стыхій — у прыродзе або ў чалавечай душы. Калі растаюць апошнія гукі скрыпкі, падаецца, што цемра атуліла начны горад…

Самую вялікую цікавасць у той вечар выклікаў арт-перформанс «Музыка і жывапіс». Выкананне сачыненняў Моцарта (Дывертысмента № 3 і Сімфоніі № 29) суправаджалася паказам на велізарным экране твораў еўрапейскіх майстроў другой паловы XVIII стагоддзя. Фрэскі, жывапіс, графіка, скульптуры быццам ажывалі з гукамі музыкі. Падбор работ ажыццёўлены Вольгай Кліп, мастацтвазнаўцам і супрацоўнікам нашага Нацыянальнага мастацкага музея.

Сам прыём увогуле не новы. На розных тэлеканалах даводзілася бачыць дакументальныя фільмы, якія ўзнаўляюць інтэр'еры палацаў Расіі ці Польшчы, Францыі ці Італіі. Творы жывапісу і скульптуры, паяднаныя з музычнымі сачыненнямі той эпохі, пакідалі моцнае ўражанне. У філармоніі быў ужыты адваротны прыём. Асабліва эфектнымі здаваліся кругавыя панарамы, роспісы на купалах храмаў. Твары буйным планам (часта сам Моцарт), парыкі, камзолы, музычныя інструменты, ноты… Уражанне, нібы персанажы карцін, задумаўшыся, слухаюць менавіта тую музыку, што гучыць са сцэны.

Імкненне разнастаіць працэс успрымання філарманічнай музыкі — тэндэнцыя відавочная. І плённая. Бо наведвальнік, якія мае багаты вопыт праслухоўвання і можа параўноўваць інтэрпрэтацыі, — «профі». Але большасць тых, хто трапляе ў філармонію, — аматары і «візуалы». Ім патрэбна змена «карцінкі», да чаго прывучыла тэлебачанне. Думаю, такія знаходкі, як арт-перформанс, будуць далей тыражавацца. Галоўнае, каб арганізатарам хапала імпэту і фінансаў.

ГІМН ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

Калі паглыбішся ў дыскусіі, звязаныя з айчынным драматычным тэатрам, міжволі прыйдзеш да высновы: адна з галоўных праблем і болевых кропак — вялікі попыт на сучасную п'есу. Крытыкі лічаць, што гэта адна з прычын крызісу ў сучасным драмтэатры. Патрэба ў новай драматургіі ўвесь час існуе, бо п'есы павінны адлюстроўваюць светаадчуванне сучаснага чалавека і рэаліі цяперашняга жыцця.

У музыцы сітуацыя іншая. Мо таму, што від мастацтва больш касмапалітычны. Больш абагулены і абстрактны. Звернуты да свядомасці і падсвядомасці. Таму невялікая колькасць новых опусаў, што з'явіліся нядаўна і менавіта ў гэтай краіне, не ўспрымаецца так востра і катастрафічна. Яшчэ і таму, што ў мінулыя вякі было напісала столькі! Сапраўдны акіян музыкі… З яго можна чэрпаць і чэрпаць.

Калі ўважліва аналізуеш афішу сёлетняга башметаўскага фестывалю, заўважаеш: пераважаюць творы мажорнага гучання. Мо таму, што фэст — свята. Мо таму, што псіхіка сучаснага чалавека такая крохкая, што патрэба зноў і зноў адчуваць радасць жыцця, яго бляск і ззянне большая, чым патрэба ў адлюстраванні драматычных калізій.

Цяпер пра іншае. На маю думку, у полі зроку публікі часцей аказваюцца вакалісты, піяністы, скрыпачы. Магчыма, віяланчэлісты і перкусіяністы. А выканаўцы на духавых драўляных часцей на другім плане. Пра гэта думалася і калі ў нашай філармоніі выступала Камерата Каралеўскага аркестра Канцэртгебаў, галоўнага сімфанічнага аркестра Нідэрландаў. І падчас віртуозных сола яго кіраўніка, габаіста Аляксея Агрынчука. Раней я наіўна лічыла, што менавіта скрыпка — гукавое ўвасабленне душы. Але нечакана зразумела: габой, флейта, кларнет таксама вартыя такога вызначэння. Творчая біяграфія Агрынчука, які лічыцца адным з лепшых габаістаў свету, пераконвае: таленавіты музыкант здольны спалучаць шмат прафесій і клопатаў. Аляксей Агрынчук актыўна канцэртуе, дырыжыруе і выкладае — у Лондане, Ратэрдаме, Жэневе.

А што да аркестра, дык факт ягонага заснавання ў 1888 годзе прымушае задумацца: а што ж адбывалася ў гэты час на нашых землях? Невялікія аркестры існавалі, гастралёры прыязджалі, але сімфанічных і сваіх, вядома, не было. Міжволі ўздыхнеш: наяўнасць традыцый — вялікая справа!

Аўтарытэтныя крытыкі сцвярджаюць, што аркестр Канцэртгебаў мае ўнікальны «эталонны» тэмбр, які вылучае яго між тысяч іншых. Легендарны аркестр, адзін з найбольш старых у свеце, у 2008 годзе заняў першы радок у рэйтынгу топ-20, які штогод складае англійскі музычны часопіс

Кларнетыст Рыкарда Крачыла (Італія).

Флейтыст Масіма Мярчэлі (Італія).

«Gramophone» («Грамафон»), прысвечаны класічнай музыцы. Заўважу: славуты Берлінскі філарманічны аркестр у той год у рэйтынгу апынуўся другім, Венскі — трэцім. Аркестры Марыінскага тэатра і Расійскі нацыянальны аркестр занялі адпаведна 14-ю і 15-ю пазіцыі.

Пра інтэнсіўнасць жыцця Каралеўскага аркестра сведчыць той факт, што напярэдадні канцэрта ў Мінску музыканты выступалі ў Амстэрдаме. У Беларусь прыехалі, ахвяраваўшы сваім выходным, а назаўтра зноўігралі на ўласнай сцэнічнай пляцоўцы. Галоўная якасць, што вылучала аркестр і яго дырыжора-саліста, — відавочная радасць ад самога працэсу музіцыравання. Віртуознасць і нязмушаная лёгкасць. Яны былі відавочнымі ў і расініеўскай Санаце для струнных. І ў моцартаўскай Касацыі соль мажор. Дзівішся, колькі твораў пісалі кампазітары таго часу для камерных складаў і асобных інструментаў! У тым пераконвалі сачыненні Бяліні і Моцарта для габоя з аркестрам.

ВАДЗІМ РЭПІН І ЯГОНАЯ СКРЫПКА

Вядома: музычныя зоркі маюць суровы расклад канцэртаў на некалькі сезонаў наперад. І ў яго цяжка трапіць. На прэсканферэнцыі я пацікавілася ў Крымера, як даўно ён пачаў перамовы з Амстэрдамам. Высветлілася: тры гады таму. А з Рэпіным — пяць гадоў таму. Як бачым, імпрэсарыё павінен бачыць на некалькі фестываляў наперад.

Рэпін, якога ў свеце лічаць «рускім Паганіні», — асоба легендарная. За ім — шлейф міфаў, у яго фантастычная біяграфія. Ва ўзросце 11 гадоў заваяваў залаты медаль на конкурсе Вяняўскага. Тады ж і пачалася міжнародная кар'ера. У 14 дэбютаваў у Токіа, Мюнхене, Берліне і Хельсінкі. Мастацкі кіраўнік нашай філармоніі Юрый Гільдзюк згадаў цікавы штрых. Мінулы раз Рэпін прыязджаў у Мінск пасля перамогі на конкурсе Вяняўскага. Непасрэдна з Навасібірска. Зусім юным, у... піянерскім гальштуку.

Цяпер на сцэну выйшаў дарослы, пасівелы чалавек. Вядома, яго сустракалі авацыямі. Авацыяй завяршылася і выкананне Канцэрта для скрыпкі з аркестрам № 2 Сяргея Пракоф'ева (разам з Акадэмічным сімфанічным аркестрам філармоніі пад кіраўніцтвам дырыжора Дзмітрыя Ліса). Сачыненне выконваецца нячаста. А выбар скрыпача зразумелы. Твор адлюстроўвае вастрыню і дасціпнасць мовы аўтара. Вабіць разнастайнасцю настрояў. «Рускія» тэмы — у першай частцы. Няспешна-лірычныя і кранальныя — у другой, якія часам стваралі вобраз «крышталёвага палаца». Экспрэсіўнасць у трэцяй. Святочны, дасціпны і віртуозны фінал.

Ажыятажу дадало і тое, што музыкант іграў на інструменце 1736 года, зробленым Гварнеры. Кошт скрыпкі, як і ўмовы яе транспарціроўкі, засталіся таямніцай. Цікава: скрыпкі Гварнеры цэняцца ў свеце больш высока, чым інструменты Страдывары. Першыя каштуюць у разы болей, і сума можа дасягаць 8 мільёнаў долараў. Да нашых дзён захавалася каля 140 скрыпак Гварнеры, іх у некалькі разоў менш, чым скрыпак больш славутага Страдывары. Характэрна: любімым інструментам Паганіні была менавіта скрыпка Гварнеры.

ВАКОЛ ГУБАЙДУЛІНАЙ

Сапраўдны падарунак айчынныя меламаны атрымалі ў Міжнародны дзень музыкі. Соф'я Губайдуліна раней ніколі не прыязджала ў Мінск. Не гучалі тут і яе творы. Зразумела, Губайдуліна — легенда. Ёй 83 гады. Высокая, танклявая. Твар усходняй жанчыны (нарадзілася недалёка ад Казані). Аўтар больш як 100 сімфанічных твораў, сачыненняў для салістаў, хору і аркестра. Напісала музыку да 25 фільмаў (у тым ліку «Вертыкаль», «Пудзіла», «Марыя — каралева Шатландыі»). Творчы лёс, здавалася б, больш чым спрыяльны. Але... У 1979 годзе на VI з'ездзе кампазітараў СССР яе музыка была жорстка раскрытыкавана. Губайдуліна трапіла ў так званую хрэннікаўскую сямёрку — «чорны спіс» аўтараў. Не магла выступаць на радыё і тэлебачанні і ў выніку эміравала. З 1992-га жыве ў Германіі.

Замежны перыяд творчасці Губайдулінай стаўся плённым. Адпаведным маштабу таленту аказалася і ступень міжнароднага прызнання. Яно выяўляецца і ва ўзнагародах Германіі, ЗША, Японіі. І ў тым, што ў Казані ладзіцца Міжнародны фестываль сучаснай музыкі «Канкордыя» і конкурс піяністаў; яны носяць яе імя. Але Сафія Асгатаўна зрабілася госцем нашага фестывалю невыпадкова. Яшчэ ў 1996-м па замове Чыкагскага сімфанічнага аркестра яна напісала Канцэрт для альта з аркестрам, прысвечаны Башмету. Твор з дзіўнай назвай — «Начная песня рыбы».

Скрыпач Вадзім Рэпін (Бельгія—Расія).

Дырыжор Андрэс Мустанен (Эстонія).

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

У Мінску прагучалі два сачыненні кампазітара — «Warum?» («Чаму?») для флейты, кларнета і струнных (2014) і «Вершнік на белым кані» для аркестра і аргана, опус больш ранняга часу (2002). Першы твор падаўся досыць складаным для ўспрымання. Хоць у прафесійнасці выканаўцаў, здольных засвоіць няпростую партытуру, не было як сумнявацца: разам з аркестрам нашай Акадэміі музыкі як салісты выступалі італьянскія салісты — флейтыст Масіма Мярчэлі і кларнетыст Рыкарда Крачыла. Першы прэзентаваў уласныя сольныя праграмы на сцэнах Нью-Ёрка, Масквы, Зальцбурга, Рыма. Другі іграў у аркестрах з такімі дырыжорамі, як Зубін Мета, Клаўдзіа Абада, Рыкарда Муці.

У творах накшталт «Чаму?» слухач засяроджаны не на віртуознасці салістаў, ён імкнецца зразумець канцэпцыю кампазітара. Падалося: у сачыненні шмат дыскрэтнасці, калі фрагменты музыкі з'яднаныя адвольна. У такой адвольнасці не адразу бачыш (або наогул не бачыш) логіку эмоцый ці сэнсу. Музыказнаўца Надзея Бунцэвіч заўважыла: падобныя сачыненні трэба слухаць інакш, чым класіку. Не сачыць за плынню музыкі, а паглыбіцца ў сябе...

Другі опус Губайдулінай, «Вершнік на белым кані», успрымаўся як больш яркі, кампактны, дакладна пабудаваны. Не толькі таму, што 2014-ы — год гэтага знака. Белы конь — магутны і прывабны сімвал. У любым выпадку знаёмства з кампазітарам аказалася карысным. Ці трапіць яшчэ раз знакаміты аўтар у Беларусь, невядома. Хто здолеў паслухаць яе сачыненні ўжывую і ўбачыць, той падобную падзею запомніў на ўсё жыццё.

А ШТО ЗА «ТУМАНАМ»?

Менавіта так — «Туман» — называўся опус маладога беларускага кампазітара Вольгі Падгайскай, які гучаў у той вечар, што і сачыненні Губайдулінай. Твор быў заказаны ёй пасля мінулага башметаўскага фэсту. У «Тумане» Падгайскай імпануе выбраная тэма і нават ракурс успрымання рэчаіснасці. Назва выклікае шмат асацыяцый. Туман бывае розны — серабрысты, жамчужны, змрочны, злавесны, таямнічы. Ранішні — над балотам або паплавамі. Туман — не толькі з'ява прыроды, але пазначэнне эмацыйнага стану. Няпэўнасць, трывога, страх. Таямніца, загадка. Нявызначаная будучыня.

Сачыненне выконваў сімфанічны аркестр нашай Акадэміі музыкі пад кіраўніцтвам эстонскага дырыжора Андрэса Мустанена. За пультам аргана — аўтар. Магчыма, Вольга абрала самы складаны жанр: твор для аркестра і аргана. Гэта было б немагчыма, калі б яна дэталёва не вывучала інструмент. Тэмбральныя фарбы аргана заўжды надаюць касмічны размах таму, што адбываецца. Асабіста ў мяне гучанне аргана заўжды выклікае асацыяцыі з сачыненнямі Баха. Дае праекцыю бахаўскага ўспрымання рэчаіснасці на гэты опус. Але што цікава! У Губайдулінай твор для аркестра і аргана. Але і ў Падгайскай таксама. У тым выяўляецца рэжысура праекта.

...Пачатковыя асобныя гукі — як быццам прадметы, выхапленыя з туману. Перад вачыма пейзаж — лес, поле, вёска, калодзеж. З няпэўнасці або аблачын час ад часу штосьці ўзнікае. Фрагменты свята. Дэталі гістарычнай карціны, якая ўзнаўляе мінулыя вякі. Ваенныя дзеянні. Усё ў творы пададзена з размахам, буйным мазком. Сачыненне атрымалася ёмістае, «сабранае», з прадуманай драматургіяй. І незвычайнае па стылі. Такія замовы і прэм'еры высока ўздымаюць рэйтынг кампазітара. Калі яго опус стаіць у праграме ў атачэнні сачыненняў Губайдулінай і Шуберта, гэта пачэсна і ганарова. У дадатак выводзіць аўтара непасрэдна ў еўрапейскую музычную эліту.

ВЫСНОВЫ

Калі па сутнасці элітарны фестываль інструментальнай музыкі знаходзіць падтрымку на самым высокім узроўні (падтрымку як арганізацыйную, так і фінансавую), гэта нараджае надзею. У нашай музычнай прасторы надакучлівай папсы столькі, што яна гучыць ледзь не з кожнага праса і кожнай машыны. Таму яркіх і эксклюзіўных праектаў, звязаных з акадэмічнай музыкай, ніколі не будзе замнога. Слуханне класікі паступова становіцца традыцыяй, прыкметай выхаванасці і добрага тону. Нарэшце, прыналежнасці да лепшай часткі грамадства.

Дарэчы! У сакавіку 2015 года Максім Берын абяцае прывезці ў Мінск адну з апошніх прэм'ер Барыса Эйфмана — спектакль «Радэн». Так што спаборніцтва фестываляў доўжыцца. Але пагадзіцеся: чалавек, абазнаны ў мастацтве, і культура ўвогуле ад гэтага толькі выйграюць... ■

Сонца з патрэбнага боку...

Дзяніс Раманюк
пра абавязкі і творчыя амбіцыі

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

На сайце Дзяніса Раманюка я знайшла наступную фразу: «Працуе як выдавец, фатограф, дызайнер, этнограф і мастак». Часта дастаткова мець у сваім CV толькі адно падобнае вызначэнне, каб адчуваць сябе запатрабаваным у нашай арт-прасторы. Тут жа іх пяць. Пяць прафесій, пяць прызванняў. Маецца шостае, з якога мы і пачалі нашу гутарку. Пра яго згадваеш, як толькі трапляеш у майстэрню Дзяніса: гэта фактычна некранутае месца працы Міхася Раманюка. Таксама этнографа, таксама мастака. «З 1997 года працягвае справу свайго бацькі, прафесара Міхася Раманюка, па вывучэнні народнай культуры і этнаграфіі беларусаў. Ладзіць дзясяткі экспедыцый па тэрыторыі ўсёй Беларусі» — гэта зноў з сайта Дзяніса Раманюка.

«Я не мог не прыўнесці сюды сляды сваёй прысутнасці», — кажа Дзяніс пра майстэрню, і гэта праўда. На ўваходзе — вялікі стэнд са шматлікімі ўзнагародамі на кніжных конкурсах. Дзяніс — знаны кніжнік, кнігавыдавец. Вакол кнігі сёння закручваецца яго творчая біяграфія. Пра гэтае высокае і выкшталцонае мастацтва мы галоўным чынам і вялі гаворку…

Майстэрня засталася ад твайго бацькі — Міхася Раманюка. Тут яго рэчы, паперы, творы на сценах нібы і не перавешваліся. Ты захаваў абстаноўку — атрымліваецца, гэта больш мемарыяльнае памяшканне, чым месца тваёй працы.

— Без пытанняў, гэта — майстэрня Міхася Раманюка. Я прынцыпова нічога не мяняў. Усё, што вісела на сценах, засталося амаль такім жа. Выключэнні: я памясціў свой фотапартрэт з бацькам, зроблены ў экспедыцыі, а жонка Аста — мой здымак Вільні з пазнавальным для нас месцам, мы якраз непадалёку ад яго жылі. Усё.

Гэтая майстэрня, па сутнасці, метафара таго, чым ты зараз займаешся: працягваеш незавершаныя бацькавы праекты?

— Так, можа быць. Хацелася б рабіць больш. Я сам чалавек творчы і маю ўласныя амбіцыі. Таму існуе катастрафічная праблема: хочацца зрабіць сваё, а трэба бацькава, разумею, што яго справы важнейшыя.

Якія бацькавы пачынанні ты ўжо завяршыў?

— Выдаў кнігі пра крыжы, пра строі. Зараз хачу зрабіць рэмікс «Беларускага народнага адзення» — выдавецкага хіта 1981 года. Бацька памёр у 1997-м, уяўляеш, колькі яшчэ гадоў ён фатаграфаў, збіраў і класіфікаваў строі. Таму трэба з улікам гэтага матэрыялу і на іншым паліграфічным узроўні зрабіць новую кнігу. Сёння я ўжо за ўласныя сродкі адсканаваў каляровы архіў: усе бацькавы слайды адлічбаваны ў прафесійнай лабараторыі ў Літве. Пачынаю працу над макетам.

Як атрымалася, што ты перастаў займацца графікай? Ты ж закончыў Віленскую акадэмію, распачынаў навучанне ў нашай…

— Так, з беларускай Акадэміі мастацтваў мяне выкінулі. З чацвёртага курса станковай графікі. Тады я паступіў у Віленскую, прычым адбылося гэта ў апошнія дні Савецкага Саюза.

Што да перамены роду заняткаў… Памёр бацька, і пасля яго застаўся архіў. Ён пакінуў практычна завершаны альбом «Беларускія народныя крыжы», які прасіў падрыхтаваць да друку. Чым я і стаў займацца. Але ў некаторых главах не было здымкаў. Стаў гэтыя прабелы запаўняць. Я ўдзельнічаў у

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Фетыш. Фатаграфія. 1998.

З серыі «Вільня». Фатаграфія. 1993—2006.

многіх экспедыцыях з бацькам і памятаў, якія кадры не былі зроблены ў розных месцах. Пачаў ездзіць і фатаграфаваць.

Я, праўда, здымаў і датуль, працаваў побач з бацькам у фоталабараторыі. Аднак як творчасць гэта не ўспрымаў. Першым маім арт-праектам была старая Вільня, бо пасля абвяшчэння Літвой незалежнасці ў сталіцы распачаўся глабальны еўрарэмонт. З натуральнай, этнаграфічнай, абшарпанай Вільню сталі рабіць глянцавай — тынкаваць, бяліць, фарбаваць. На маіх вачах горад пачаў губляць душу, сваю адметнасць. Верагодна, я маю асаблівы бацькаў ген, бо імкнуся зафіксаваць усё, што знікае. Віленская серыя стала першай маёй сур'ёзнай працай у якасці фатографа. Праз год пасля сканчэння тамтэйшай акадэміі ў мінскім Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адбылася мая выстава «Аўтапартрэт на фоне Вільні».

Выдаўцом ты яшчэ тады не быў?

— Не, але ўжо пачаў рыхтаваць «Беларускія народныя крыжы», ездзіць у экспедыцыі і рабіць фатаграфіі, якія дадаваў у кнігу. Пасля я падрыхтаваў альбом, выдаў яго, прывёз, зрабіў сур'ёзную прэзентацыю і атрымаў на конкурсе кнігі тры вышэйшыя ўзнагароды.

І зразумеў, што гэта тваё...

— Зразумеў, што мне гэта цікава.

Дык вось, чаму я перастаў быць графікам... Мне здаецца, што ўсё выяўленчае мастацтва займаецца паўторамі: мы ўсе іграем джаз, адну і тую ж мелодыю, толькі кожны са сваімі нюансамі. І стаць яшчэ адным графікам сярод тысячы іншых... Рабіць кнігі падавалася важней. І нікому не трэба тлумачыць, што кожная такая кніга — унікальная. Асабліва — спадчына Міхася Раманюка, нацыянальны здабытак. Калі я быў мастаком, існавала праблема пошуку кліента. Яго трэба было прымусіць прыйсці ў майстэрню, станцаваць перад ім, як Сяргей Харэўскі кажа, танец з пёрамі. Гарбата, піроржныя, каньяк. А ён яшчэ нічога і не набудзе. Гэта прыніжэнне. Ты ўвесь час павінен даказваць, што твой твор круты і таму столькі каштуе. А тут нікому нічога не трэба тлумачыць. Усе разумеюць, што гэта каштоўнасць. Мая задача — надаць форму матэрыялу. І што для мяне асабліва важна: я зарабляю грошы па спецыяльнасці. Выдавецкая справа і фатаграфія — праца па спецыяльнасці.

У час, калі рабіў кнігу пра крыжы і віленскі праект, я маляваў. Так проста гэту справу не кінеш, столькі ж вучыўся: мастацкая школа, інтэрнат, акадэмія. Прыходзіў у бацькаву майстэрню, працаваў і выстаўляўся як графік.

Пасля «Крыжоў» выдаў аўтарскі альбом «Беларусь»...

Ты мэтанакіравана робіш фатаграфіі для кожнага альбома ці тэма праступае паступова?

— Тады я проста здымаў, што мне падабалася, так набраліся фатаграфіі на пэўныя тэмы. «Беларусь» з'явілася праз два гады пасля «Крыжоў». Кніга пра ўсё, у мяне не было ўласнага архіва, таму я браў і фотаздымкі сяброў, але ідэя, тэксты, макет — мае. Выданне мела камерцыйны поспех, зразумела, пра мастацтва рэч не ішла. Тут знакавыя вобразы: Нясвіж, Нарач, саломка, веткаўскі абраз, народны строй.

Праз год, у 2003-м, выдаў бацькавы малюнкі, зрабіў кнігу «Беларускія народныя строі». Невялікі падарункавы альбомчык, за які атрымаў вышэйшыя ўзнагароды на конкурсах кнігі, у тым ліку і ў Маскве. Мне як творчаму чалавеку гэта было прыемна.

Тады я і перастаў маляваць: кнігамі займацца стала цікавей. Пачаў фатаграфаваць ужо з разуменнем таго, што раблю гэта для нейкага выдання. Прыйшло ўсведамленне, што мой твор — гэта кніга. Аўтарская кніга. Тое, што я раблю, успрымаю шырэй — як вобраз жыцця. Мне падабаецца сафарыць па Беларусі, фатаграфаваць краявіды.

Ідэальная фатаграфія для цябе гэта што? Што павінна скласціся, каб здымак патрапіў у кнігу?

— Мая фатаграфія — не канцэптуальная. Гэта тое, што мы бачым. Пасярэдніка быць не павінна: глядач і здымак.

Пасярэднік — гэта твой погляд, усё ж ты расстаўляеш акцэнты, выбіраеш рамку для краявіду.

— Рамку — так. Мне важна, каб чалавек адкрыў кнігу і ўбачыў прыгожы здымак. І гэта я шукаю — месца, стан, вобраз. Правільны час дня, асвятленне, патрэбную пару года.

Прыязджаю і чакаю. Па пяць-дзесяць разоў магу наведваць адно і тое ж месца, пакуль не злаўлю тое, што мне трэба: яно павінна раскрыцца ў сваёй максімальнай прыгажосці. Нешта

адкрываецца табе вясной, а нешта ўвосень, адно атрымаецца з туманам, іншае з разлівам. Занатоўваю, калі на яго звярнуць увагу: захад, світанак. Сонца павінна быць з патрэбнага боку. Не заўжды ўгадваю, прыязджаю яшчэ раз. Стаіць у прыгожым месцы груша, але без кветак, тады прыеду вясной, калі заквітнее. Ці ўвосень, калі плады з'яўляюцца...

Ты робіш выбар як графік...

— Малюю, так.

Цікава, калі б ты графіку не кінуў, што б з табой адбывалася...

— Не ўяўляю, сам пра гэта думаў. Як мастак кнігі я дамогся таго, што раблю тое, што лічу патрэбным. Ніхто не радзіць мне, якая павінна быць вокладка ці шрыфт, што прыбраць ці дадаць з фотаздымкаў. Гэта самае вялікае маё задавальненне: рабіць так, як хачу.

Добра, што там у нас далей?..

— Далей: у 2003 годзе я — не памятаю, чаму і як — трапіў у чарнобыльскую зону. Яна тады не была так ізалявана ад выпадковых наведнікаў, як цяпер. Заехаў у бацькаву вёску, дзе я да Чарнобыля школьнікам праводзіў лета. Бегаў басанож па траве, грыбы, ягады, рыбалка — увесь набор дзіцячага шчасця. І трапіў у неверагодныя джунглі. Перажыў гэту трагедыю праз сябе: Чарнобыль стаў рэальнасцю. Пакуль не атрымаў такі ўдар токам — не асэнсаваў. І я вырашыў падняць гэту тэму праз кнігу. Пачаў здымаць. Тады ж падлічыў: у 2006-м — праз тры гады — будзе 20-годдзе Чарнобыля, што магло б гэтаму альбому аблегчыць нараджэнне. Паставіў сабе мэту, і тры гады без перапынку працаваў. А трэба было адзняць, падабраць фатаграфіі, напісаць тэксты, зрабіць макет і знайсці грошы. І ўсё гэта я рабіў, жывучы ў Вільні. І зрабіў: атрымаў Гран-пры ў Маскве і вышэйшыя ўзнагароды на нацыянальным конкурсе. Для мяне гэта самая важная кніга, і гэта — сапраўды — канцэптуальны высокамастацкі твор.

У кнігі тры аўтары, бо я разумеў, што адзін не выцягну. Не здымаў я дзяцей у анкалогіі, Анатоль Кляшчук зрабіў гэта неверагодным чынам. Здымкі прыроды — Ігара Бышнёва.

Акрамя закладзенай канцэпцыі, у кнізе ёсць гісторыя, якая развіваецца...

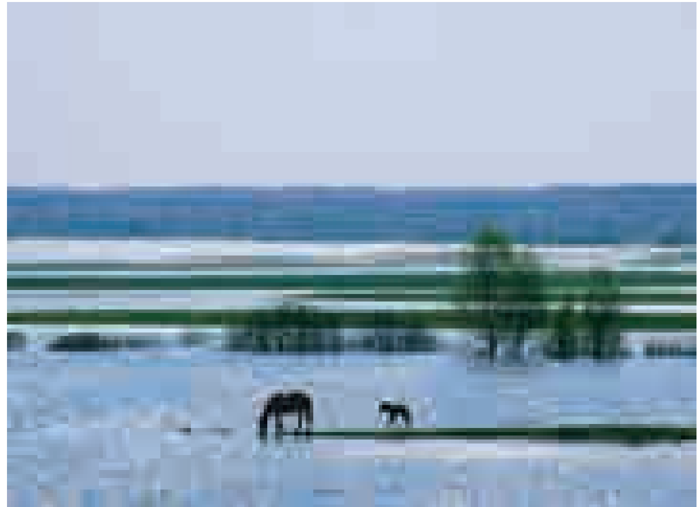
— Так, гэта не проста фотаальбом. Першая глава — «Прырода» — пачатак. Наступныя — «Народ», «Гісторыя» і «Чалавек», той, хто пакутуе найбольш. Для прыроды Чарнобыль — падарунак, яна вярнула сабе назад усё некалі забранае. Тэма раскрываецца і праз здымкі, і праз тэксты, напісаныя мной, Бышнёвым і Клешчуком — кожны пра свой раздзел. І праз кампазіцыю кніжных разваротаў. Вось ткала жанчына ручнік, і зараз ён у закінутай хаце — такія здымкі на правай і на левай старонках. Здымак ссохлай бярозы і дзіцячая ручка ў анкалогіі, розныя наборы сімвалаў паўстаюць адначасова. Запіс брагінскай метэастанцыі, калі зафіксаваны выбух. Як людзі там жылі — архіўныя здымкі, некаторыя — перад выбухам за некалькі дзён. Знайшоў нават вяселлі таго дня (а гэта была субота). Першыя публікацыі ў прэсе. Ліквідацыя. Адмыслова рабіў фатаграфіі людзей, якія там нарадзіліся ў дні чарнобыльскай аварыі. І напрыканцы — квітнее сад, чакае чалавека.

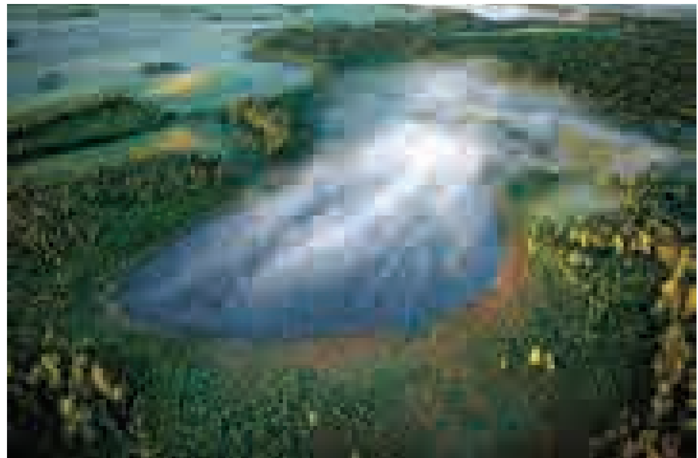
Пасля доўга не мог нічога пачаць. Неўзабаве выдаў прыгожы альбомчык пра поры года на Беларусі.

Як у гэтым альбоме вырашаны развароты! Вялікі здымак і як працяг гісторыі — невялікі аб'ект буйным планам. Дасканала паводле фармальнай кампазіцыі.

— Так, выдавецтвы гэтым не «грузяцца».

Той факт, што я адначасова і фатограф, і аўтар кнігі, дае мне вялікія магчымасці для творчасці. Вось адна і тая ж рака Піна — здымак на левай старонцы зроблены з аднаго берага, на правай — з супрацьлеглага.





З альбома «Беларусь сінявокая». Фатаграфія. 2012.

Пасля я заўважыў, што маю шмат прыгожых кадраў з вадой, выкарыстаў зацяганы штамп «сінявокая Беларусь» і напоўніў яго візуальным зместам. Падчас макетавання зразумеў, што патрэбны тэксты. Я хачу, каб атрымлівалася нейкая гісторыя, не проста стаўлю кадр за кадрам, а так, каб наступная старонка перагортвалася асэнсавана. Напрыклад, я сфатаграфаваў кабылу з жарабяткам на востраве, але як яны туды трапілі — у кіламетровы разліў на выспе? Аказваецца, да таго, як разлілося Дняпро, цяжарная кабыла збегла, нарадзіла, і цяпер гадуюцца абое сабе на волі.

Я б сказала, што твае фотагісторыі ў гэтай кнізе — кінематаграфічныя. Не адчуваеш абмежаванні кадра?

— Розныя сітуацыі ў кадр трапляюць. У фатографа можа быць велізарны тэкст і малюсенькі здымак. Захапляюся Ігарам Саўчанкам: убачыш яго фотаздымкі без тэксту — нават увагі на іх не звернеш, але калі прачытаеш подпіс, усё робіцца асэнсаваным.

А ў яго яшчэ ёсць тэксты без здымкаў. Апісанні месца, стану, ледзь не кірунку погляду — вербальнае фатаграфаванне ў чыстым выглядзе. Памятаю, ты як фатограф удзельнічаў у выставах галерэі «Nova» канцэптуальнымі творамі...

— Так, даволі смелымі. Верагодна, гэта быў адзіны выпадак у дзейнасці галерэі, калі мой здымак не рашыліся паказаць.

Бо занадта радыкальная ідэя была ў тваіх «ню». Вось такі ён, Дзяніс Раманюк, — крэатыўны фатограф, эстэт і выбітны майстар кнігі! ■

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Горад культурных палярнасцей

Англійскія сустрэчы

Гэтай восенню пятнаццаці прадстаўнікам розных арганізацый і структур Мінска надалася магчымасць стаць удзельнікамі пяцідзённага навучальнага візіту ў Лондан, што пры падтрымцы Еўрапейскай камісіі зладзіла кіраўніца грамадскай арганізацыі «Азбука прадпрымальніцтва» Марына Гаеўская.

Лонданскі стрыт-арт.

«Люблю Шэкспіра і Галсуорсі. Апошняга — за асаблівую крыштальнасць тэксту. Чытаю яго даўно, маю па два асобнікі кніг і не здольная ад іх адмовіцца, бо магу адкрыць яго ў любы час з любой старонкі. Люблю знакамітых Джыўса і Вустэра — як літаратуру, як гумар, як кінасерыял, як акцёраў-выканаўцаў. А "Траіх у лодцы, не лічачы сабаку" — толькі як літаратуру, бо расійскі серыял з Андрэем Міронавым пакінуў мяне абыякавай. Люблю англійскае мастацтва ўсё разам: за яго як такое і запозненасць асобных працэсаў у дачыненні да еўрапейскіх (гэта дапамагае мне зразумець гісторыю нашай культуры), а яшчэ — за яго неверагодную палярнасць. Дзе яшчэ сустрэнеш адначасова і высокае шанаванне традыцыі, і прагу да вострай, шалёнай арыгінальнасці. Таму люблю Ганса Гальбейна за яго прафесійнасць і халоднасць (праз гэта ён і застаўся без паслядоўнікаў), за прыхаваны тэмперамент і "нямецкасць", якія адчуваю ў яго шыкоўнай графіцы (гэта ж трэба было не толькі цудоўна маляваць, але і змагчы выкараскацца: рэзаць з елкі — дрэва буйнавалакністага і смалістага — невялікія выкшталцоныя дрэварыты!). Цёрнера шаную ва ўсіх праявах — аж да конкурсу яго імя, які павялічыў узрост маладосці: у гэтым спаборніцтве маладых творцаў удзел можна браць аж да 50 гадоў. Заснавальнікі маюць рацыю: мастацтва сёння — настолькі складанае соцыякультурнае ўтварэнне, што патрабуе не толькі валодання навыкамі, але і ведаў. Таму ўзрост пошуку і сталення адсунуўся на больш позні час. Люблю фатаграфію прэрафаэлітаў і Сары Лукас, а таксама Генры Мура і Барбару Хэпварт, а тое, што робіць Норман Фостэр, лічу ісцінай у апошняй інстанцыі. Люблю "Бітлз" і заўчасную нябожчыцу Эмі Уайнхаўз, Дэрэка Бейлі і Дэвіда Сільвіяна, Гарэта П'ю і Віўен Уэствуд. А таксама — 130-гадовы ўзрост англійскага метро, бясплатны ўваход у музей Вікторыі і Альберта, чырвоныя тэлефонныя будкі, двухпавярховыя амнібусы, аўсянку, чызкейк і яшчэ безліч самых нечаканых рэчаў... Гарбату з малаком піць магу, але насамрэч больш шаную яе з мятай (ці, як казала мая бабуля, — з шантай). Ну, і самае галоўнае напрыканцы: я літаральна закаханая ў тэксты і асобу мастацкага даследчыка Кенэта Кларка».

Прыкладна гэта круцілася ў маёй галаве перад першым у жыцці наведваннем Лондана. Запланаванае навучанне цікавіла: нас чакалі шматлікія візіты ў прадстаўнічыя англійскія ўстановы, дзе пасля прэзентацыі мелася магчымасць задаць пытанні; у музеі і тэатры, у арганізацыі, якія самі займаюцца творчай дзейнасцю альбо дапамагаюць іншым у гэтай пачэснай справе. Абмяркоўваліся праблемы кіно, музыкі, тэатра, мастацтва і бізнесу. Праграма была насычанай і карыснай ужо таму, што не ўтрымлівала залішніх ведаў і інфармацыі.

Мы розныя. Але адна справа ведаць гэта, а іншая — адчуць. З самай першай сустрэчы. А яна была вельмі сімвалічнай: знаёмства з тэатрам «Глобус», ды яшчэ напярэдадні 450-годдзя Шэкспіра. Сённяшні «Глобус» — тэатр малады, спектаклі ў ім ідуць з 1997 года, але яго аналагі пабудаваны ўжо ў некалькіх краінах. Лепшае сведчанне агульнай закаханасці ў Шэкспіра. Не так даўно на месцы, дзе некалі стаяў шэкспіраўскі тэатр,

Купал хмарачоса Мэры-Экс на фоне лонданскай панарамы.

У тэатры «Глобус».

Каля афішы выставы Казіміра Малевіча ў галерэі «Тэйт Модэрн».

нічога не было: тэатр, дзе ён працаваў акцёрам, дзе ставіліся яго п’есы, згарэў падчас вялікага лонданскага пажару 1613 года. Будынак хутка аднавілі, другі «Глобус» праіснаваў каля трыццаці год, але ўжо без Шэкспіра, які паспеў пераехаць у родны Стратфард, сёння — знанае месца шэкспіраўскага шанавання: юбілеі, фестывалі, канферэнцыі, творчыя сустрэчы. Гэта ўсіх задавальняла, адзін толькі амерыканскі акцёр і рэжысёр Сэм Уонамэйкер зацікавіўся пытаннем: «Чаму ў Лондане на месцы легендарнага тэатра сёння нічога шэкспіраўскага няма?» У неабходнасці яго аднаўлення трэба было пераканаць, а потым даказваць права свайго існавання ва ўмовах канкурэнцыі са Стратфардам.

Адкрыццю сучаснага «Глобуса» папярэднічала сур’ёзная даследчая праца, якая павінна была адказаць на два пытанні — якім тэатр быў пры Шэкспіры і якім павінен быць сёння. Былі праведзены раскопкі, новы будынак знаходзіцца ў 200 метрах убаку ад свайго гістарычнага месца. Як і ў часы генія, у «Глобусе» — закрыты акруглы двор і высунутая наперад сцэна, глядацкія месцы размешчаны на трох балконах-ярусах. Мадэрнізацыя складаецца з усталявання асвятлення (у часы Шэкспіра гралі толькі ў дзённыя часы), з неабходных супрацьпажарных мер і са злучанасці драўлянага тэатра з сучасным фае. Тэатр «Глобус» пачынаецца не з вешалкі, а з выкшталцонай пліткі, якой забрукаваны двор. На кожнай — імя таго, хто ахвяраваў на аднаўленне тэатра больш за пяць фунтаў.

З першых дзён існавання «Глобус» аддадзены на водкуп гледачу: у яго няма датацый ад дзяржавы. Пры ім быў заснаваны фонд, які займаецца фінансамі, шукае кампраміс паміж культурай і грашыма. Праз пятнаццаць год дзейнасці фінансавы абарот тэатра дасягнуў 20 мільёнаў фунтаў у год: 10 мільёнаў — білеты, 2 — адукацыйныя праграмы, 3 — выставы, 2 — спецыялізаваныя крамы, 1 — розныя формы ўрачыстасцей і яшчэ 2 — дабрачынныя праекты, бо ад пачатку тэатр зарэгістраваны як дабрачынная ўстанова. Трупа набіраецца на сезон праз кастынг. Шукаюць не новых і танных, а лепшых. Выхаваннем і рэкламай уласных «шэкспіраўскіх» зорак тэатр вельмі заклапочаны. Таму ёсць акцёры, якія працуюць з першага сезона, але кожны раз перад пачаткам — кастынг і новы кантракт. Тэатральны сезон, як і ў часы Шэкспіра, застаецца летнім — з траўня па кастрычнік.

Адкрытая пляцоўка тэатра мае 870 месцаў і яшчэ 800 — стаячых. У старыя часы просты люд вакол сцэны лічыўся самай тэмпераментнай публікай: ён плакаў і пляскаў у далоні шчыра, ад самага сэрца, а калі што не так, кідаўся яйкамі і памідорамі. Традыцыю глядзець дзею стоячы ля сцэны захавалі: гэтыя месцы немагчыма замовіць папярэдне, па тэлефоне альбо праз інтэрнэт, квіток можна набыць толькі перад спектаклем за сімвалічныя пяць фунтаў. Іх заўжды разбіраюць, і далёка не бедныя людзі. Гэта форма павагі да ўласнай культуры. За сезон тэатр ладзіць 260 спектакляў на гэтай сцэне (пару год ужо існуе і «цёплая» пляцоўка, на якой ідзе яшчэ прыкладна 240 імпрэз).

Заснаваны як даніна павагі вялікаму драматургу, «Глобус» лічыць сваю місію міжнароднай, змагаецца за любоў да Шэкспіра ва ўсім свеце. Падчас нашай вандроўкі «Кароль Лір» ішоў у Вашынгтоне, а «Сон у летнюю ноч» — у Шанхаі. У 2012-м тэатр наладзіў першы міжнародны фестываль шэкспіраўскіх п’ес на нацыянальных мовах.

Другая місія «Глобуса» шчыльна пераплецена з першай: адукацыйныя праекты ладзяцца тэатрам не толькі ў Лондане і Англіі. Тут шмат працуюць з дзецьмі, бо гэта будучыя гледачы, акцёры і фундатары. Ёсць праграмы для людзей сталага веку, для сем’яў. Ёсць творчыя майстэрні. А свае архівы тэатр

трымае адкрытымі для ўсіх цікаўных. Ну і апошняя — трэцяя — задача тэатра: праца з турыстамі. Гэта экскурсіі, выставы і сувенірны бізнес.

Наступная тэатральная сустрэча была ў Чэлсі-тэатры. Чэлсі — рабочы квартал Лондана, які не так даўно змяніў статус — абуржуазіўся. Сёння гэта шматнацыянальны квартал для сярэдняга класа, у якім толькі сорак адсоткаў насельніцтва размаўляюць па-англійску. А пра тэатр, які дзейнічае тут, я шмат разоў чула ад віцебскага мастака Сан Саныча Салаўёва — такі тэатр існаваў у яго марах. Наколькі Салаўёў «іншы» тэатральны мастак, я зразумела аднойчы на выставе тэатральнага мастацтва ў мінскім Палацы мастацтва. Там былі розныя праекты і розныя творцы — цікавыя і таленавітыя. Але яны рухаліся ў адным кірунку. Салаўёў экспанаваў не жывапіс і не праект мізансцэны, а так — прыйшоў і паставіў нейкі высокі шост, да якога прыладзіў кола. І прастора палаца закруцілася вакол гэтай драбязы. Сан Саныч сумленна адпрацаваў у Коласаўскім акадэмічным тэатры, але яго сэрца імкнулася да іншага. Да тэатра, якога ў нас не было. «Як павінен выглядаць сапраўдны эксперыментальны тэатр?» — запыталася я аднойчы. «Ведаеш, гэта можна акрэсліць словам "аніяк". Там павінен іначай працаваць прадмет. І сам акцёр, натуральна. Таму — чорная столь, чорныя сцены, чорная падлога і крэслы, чорная сцэна. Яна можа быць і не надта малой, але толькі чорнай. Чорная заслона, калі яна будзе патрэбна...»

І гэта — Чэлсі-тэатр! Лідар тэатра, акцёр і рэжысёр Фрэнсіс Аляксандр разважаў цікава і афарыстычна. Яго не задавальняе класічны брытанскі тэатр, заснаваны на Шэкспіры. Бо гэта тэкст, тэкст, тэкст. І глядач там мусіць паверыць, што акцёр — гэта Гамлет ці Лір. Вабяць сучасныя пастаноўкі, дзе гэтага няма. Вонкавыя мінусы раёна Чэлсі — насамрэч плюсы. Бо гэта ж такая поліфанія культур! Калі ў вас іншы пункт погляду, то гэта важна і цікава. Мастацкі тэкст мусіць мець колер. Трэба паважаць іншага чалавека, але тэатр павінен дапамагчы яму выйсці за межы ўласнай самарэалізацыі, за межы будзённага... А рэфрэнам гэтаму англійскаму спічу мне гучаў салаўёўскі голас. Словы і думкі былі надзіва знаёмымі, чутымі-перачутымі сто разоў. Рыгор Козінцаў аднойчы заўважыў, што самае вялікае пачуццё ў мастацтве: «Я ведаю, што гэта так, так было са мной, са знаёмымі мне людзьмі»...

Што яшчэ цікавага было на гэтых сустрэчах?

Усё.

Мастак Валерый Мартынчык, які гадоў трыццаць таму пераехаў у Лондан, вызначае сваёй тэмай цывілізацыю. Існуе канфлікт, лічыць Мартынчык, паміж вясковай і гарадской культурамі. Лепшай, натуральна, з'яўляецца апошняя. Бо горад — гэта складаная, кшталту камп'ютара, структура. Горад — гэта мастацтва, навука, гісторыя, архітэктура, мысленне, ідэі, безліч іншых цудоўных рэчаў. І прырода таксама. Такая пазіцыя магла б выглядаць крыўднай для вёскі, каб толькі мастацтва Мартынчыка не мела відавочнага прысмаку ўтопіі. А канфлікт паміж вёскай і горадам насамрэч існуе. Праўда, адыходзячы крыху ўбок, адзначым: найноўшыя сацыялагічныя даследаванні адкрылі шляхі яго вырашэння. Лічыцца, што Амерыка стварае новы тып цывілізацыі, які яднае абодва канфліктныя бакі. Бо сапраўдны амерыканец марыць працаваць у горадзе, але жыць па-за ім. І згодны траціць час на дарогу. У тэорыі Мартынчыка гэтае супрацьпастаўленне таксама мае вырашэнне. Англія для яго — краіна, якая перамагла хібы вясковай цывілізацыі, таму цалкам, з населенымі пунктамі любых памераў, належыць да гарадской. А іншыя краіны мусяць ісці за ёй. Свае погляды мастак увасабляе ў вялізныя (і не вельмі) структуры з безлічу дробных і тонкіх дэталяў, з моцнай кампазіцыяй і гучным колерам. Рэшткі беларускасці, між іншым, у яго творах расшукаць лёгка. Больш англійскім мастаком Мартынчык, на першы погляд, выглядае ў сваіх аб'ектах. У іх абагуленых і абцякальна-акруглых формах, бясспрэчна, ёсць уплывы Генры Мура, іншымі іх

У майстэрні Валерыя Мартынчыка.

робіць унутраны стваральны імпульс. І яны — частка Утопіі. Невялікія і зграбныя ў рэальнасці, зробленыя з пап'е-машэ і адпацінаваныя тонкім медным лістом, у сваім канчатковым выглядзе аб'екты існуюць у якасці фотаздымкаў. Побач з аб'ёмнай выявай мастак размяшчае маленькія чалавечыя постаці, таму адбываецца імгненная маштабная гульня: аб'екты пачынаюць выглядаць як металічныя скульптуры гіганцкіх памераў, у якіх адчуваецца нешта касмічнае. Тут чуецца рэха

авангардных пошукаў XX стагоддзя, да якіх мастак далучыўся яшчэ на нашай тэрыторыі.

Ідэі англійскага апалагета Валерыя Мартынчыка відавочна знаходзілі падтрымку ў наступных лонданскіх сустрэчах. Аскараносная кінакампанія, якая мае аддзел... па росшуку талентаў. Новая лонданская структура, заснаваная паўгода таму прадстаўнікамі дзесяці ўплывовых устаноў, каб паляпшаць адносіны ўладаў да сучаснай культуры. Без каментарыяў. Арганізацыя «Visiting Arts» («Сустракаючы мастацтва»), якая займаецца мастакамі, іх праектамі і вандроўкамі, стварае «Фонд вялікіх ідэй» і падтрымлівае інтэрнэт-праграму «Сусветная культура», дзе любы мастак можа выставіць свае творы і тлумачэнні, абмяняцца каментарыямі, бо ўсе стратэгіі і тактыкі сучаснай культуры маюць міжнародны кантэкст.

Музей Вікторыі і Альберта — самы вялікі і самы брэндавы музей прадмета. У ім цудоўна ўсё: яго неверагодны будынак і планы дзейнасці ўжо на 2020 год (шанс у дзёрзкіх і таленавітых ёсць: музей згодны адмовіцца ад запланаваных праектаў дзеля нечага цалкам незвычайнага), калекцыі, каталогі, святло, унутраны дворык, гіды-валанцёры, экспазіцыйныя адкрыцці. Яго дырэктар, бо толькі адзін Бог ведае, колькі пакаленняў культуры стварае гэткую чалавечую «селекцыю».

Наведванне галерэі «Тэйт Модэрн» нагадала прымаўку: «Па вуснах памазалі, а з'есці не далі». Экспазіцый самой «Тэйт» мы не бачылі, толькі выставу Казіміра Малевіча. Пад знакамітымі столямі гэты парушальнік спакою выглядаў дыхтоўна, паважна і прыгожа. Наўрад ці ён сам прагнуў стварыць гэткае ўражанне. Але што зробіш: выставы Малевіча насамрэч ніколі выставамі ў звычайным сэнсе не былі. Гэта былі плацдармы для ідэйнага змагання, бо Малевіч — думка, якая ішла настолькі наперадзе ўсяго іншага, яго пластыка і тады не паспявала за яго ідэямі. Нездарма ж творца абвясціў, што мастацкі тэкст — гэта і ёсць чыстая форма. Малевіча можна любіць ці не любіць, але яму належыць адна з самых цікавых мастацкіх тэорый, ён усё яшчэ чакае інтэрпрэтатараў, вартых сябе.

Засталося згадаць лонданскую архітэктуру. Горад вялізны, па памерах — як дзве Масквы, а жыхароў меней. Таму Лондан здолеў захаваць цудоўныя рэчы — вольную раскіданасць, кварталы малапавярховай забудовы, паркі і кавалкі самай сапраўднай прыроды. Дый сам англійскі парк, у адрозненне ад рэгулярнага французскага, — ідэя жывой, нібы без чалавека, прыроды. Ад старадаўніх часоў са складанасцямі з нумарацыяй будынкаў, маючы багацце фасадаў і дахаў, бо прынцып непадабенства ўзведзены ў ранг закону. Таму тэктоніка лонданскага дойлідства, верагодна, і ёсць самае моцнае ўражанне ад горада. Падабаецца «Біг-Бэн», Вэстмінстэрскі палац (са скульптурай Генры Мура побач), масты праз Тэмзу, бачны адусюль купал сабора Святога Паўла. А яшчэ — хмарачосы. Сярод іх — вежа Мэры-Экс, якая праз фалічную форму атрымала ад мясцовых розныя мянушкі, кшталту «сексапільнага гурка» і «эратычнай цыгаркі». Пакуль лонданцы жартавалі, будынак быў адзначаны некалькімі прэстыжнымі архітэктурнымі прэміямі. Твор геніяльнага Нормана Фостэра мае акруглаватую форму, але насамрэч зроблены з роўных лістоў шкла, а гнуткія дэталі ўжытыя толькі ўверсе. Яшчэ адзін фостэраўскі твор — грандыёзны Сіці-хол, падобны да яйка, якое тонка нарэзалі ўпоперак. Архітэктар зрабіў так дзеля эканоміі электрычнасці, і ў свеце да гэтых дзён ідуць спрэчкі: ёсць тут эканомія альбо няма.

А Альберт-хол спадабаўся не вонкава, а ўнутры. Бо неабходнасць вырашыць дадатковыя акустычныя праблемы змусіла прыдумаць вельмі арыгінальнае рашэнне. Каб паслухаць музыку і паглядзець на афармленне столі Альберт-хола, мы далучыліся да традыцыі дэмакратычнага наведвання гэтай залы. Занялі чаргу і атрымалі нумары, зноў пастаялі ў чарзе перад канцэртам, за традыцыйныя пяць фунтаў набылі квіткі на арэну (прастору паміж крэсламі і сцэнай), дзе атрымалі сваю порцыю гукавай асалоды разам з лонданцамі, якія слухаюць стоячы, седзячы і лежачы. Тут самыя розныя людзі: прасунутая музычная моладзь і людзі сталага веку, заможныя сталічныя бізнесмены і залётныя правінцыялы, людзі ад культуры і ад тэхнікі, ад навукі і працы. Культура — адметнасць цывілізаванага чалавека, і ў Лондане гэта адчуваецца асабліва выразна.

Можа, тэорыя Мартынчыка на самай справе і не надта ўтапічная?.. ■

ФОТА МІКІТЫ БЯЗРУКАВА І ЛАРЫСЫ МІХНЕВІЧ.

АЛЯКСАНДР МАТУСЕВІЧ

Эпатаж ці «вялікі стыль»?

Маскоўскі оперны год

Апошні год у расійскай сталіцы — калі разглядаць species оперные ведамства — атрымаўся багатым і разнастайным. Ён яшчэ далёкі ад завяршэння, але некаторыя прамежкавыя вынікі падвесці ўсё-такі можна. Асноўныя прэм’ерныя і фестывальныя падзеі адбыліся, хоць некалькі новых спектакляў у Вялікім тэатры, «Новай оперы» і Музычным тэатры імя Станіслаўскага і Немiровiча-Данчанкі чакаюцца ў лістападзе-снежні і казаць пра іх пакуль няма ніякай магчымасці. Але нават і без гэтых пастановак палітра музычнага жыцця атрымалася вельмі насычанай, і, аналізуючы такую разнастайнасць, можна прыйсці да высновы, што барацьба паміж рознымі тэндэнцыямі на опернай сцэне перайшла ў досыць вострую фазу.

Гэтае супрацьстаянне тычыцца перш за ўсё рэжысёрскіх падыходаў пераважна да класічных оперных твораў, якія сёлета набылі новае сцэнічнае жыццё ў расійскай сталіцы. (Рарытэты мінулага і плён сучаснай кампазітарскай думкі па-ранейшаму прадстаўлены ў маскоўскай афішы вельмі эпізадычна, што лёгка тлумачыцца.) З пункту гледжання прагрэсу тэатральнай справы і ўплыву тэатральных навацый на оперны жанр Масква перажывала ў сваёй гісторыі самыя розныя перыяды.

Руціна імператарскіх тэатраў і другаснасць маскоўскай сцэны ў дачыненні да пецярбургскай у XIX стагоддзі нечакана скончылася шуканнямі і прарывамі таго ж Станіслаўскага і іншых рэжысёраў на пачатку XX стагоддзя. Гэтыя пошукі на той момант апярэдзілі еўрапейскую тэатральную думку і, безумоўна, паўплывалі на яе. Эксперыментатарства 20-х гадоў, часам не проста радыкальнае, а, як тады здавалася шмат каму, абуральнае, змянілася жорсткім кансерватызмам сталінскай эпохі. Менавіта ў 1930-40-я сфармаваўся той самы стыль «вялікай оперы», які квітнеў у Вялікім тэатры як галоўнай музычнай трупе краіны і тыражаваўся на ўсёй тэрыторыі Савецкага Саюза яшчэ доўгія дзесяцігоддзі пасля заканчэння самой эпохі. Пры гэтым панаванне «вялікага стылю» нават тады не было абсалютным — у пасляваенныя дзесяцігоддзі ў Маскве тварылі, напрыклад, Барыс Пакроўскі і Леў Міхайлаў. Хоць пры ўсіх навацыях іх шуканні радыкалізмам не вылучаліся і па смеласці рашэнняў саступалі таму, што паступова пачало адбывацца ў оперным тэатры Еўропы.

З надыходам новай эпохі ў 1990-я Масква, як і ўся тэатральная Расія, імкліва пераадольвала вядомы ізаляцыянізм савецкага перыяду: рэжысёрскі тэатр усё больш адваёўвае пазіцыі на сталічнай музычнай сцэне. З’яўляюцца новыя калектывы («Гелікон-опера», «Новая опера», «Мадэрн-опера», «Арбат-

«Князь Ігар» Аляксандра Барадзіна. Эльчын Азізаў (Ігар Святаслававіч). Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр Расіі.

ФОТА ДАМІРА ЮСУПАВА.

опера», «Амадэй»), новыя імёны пастаноўшчыкаў, нечаканыя ідэі. Кансерватыўны Вялікі тэатр яшчэ даволі доўга трымаецца за ранейшую эстэтыку «вялікага стылю», але на пачатку 2000-х і сюды пранікаюць новыя павевы, з'яўляюцца такія больш ці менш удалыя наватарскія спектаклі, як «Снягурка» Дзмітрыя Бялова (2002), «Прыгоды валацугі» (2002) і «Яўген Анегін» (2006) Дзмітрыя Чарнякова.

Дзесяцігоддзе 2002—2012 можна па праве лічыць часам актыўнага прыходу рэжысёрскага тэатра ў оперу: розныя — смелыя, цікавыя, дыскусійныя, як і няўдалыя, гранічна эпатажныя спектаклі з'яўляюцца ва ўсіх без выключэння маскоўскіх тэатрах — як акадэмічных, так і эксперыментальных.

Аднак адначасова з гэтым ідзе і іншы працэс — незадаволенасці пэўных колаў публікі і творчай інтэлігенцыі (перш за ўсё музыкантаў — дырыжораў, вакалістаў) гэтымі навацыямі, расчаравання іх вынікамі, настальгіі па тым, што ўсё часцей страчваюцца ўзоры «вялікага стылю». З'явіўся нават тэрмін, які характарызуе новыя падыходы ў музычным тэатры — «рэжопера» (скарочанае ад «рэжысёрская опера») — і ў якім прысутнічае адценне грэблівасці, калі не абразы. Неалагізм стаў вельмі папулярным у маскоўскіх оперна-тэатральных колах. У гэтае дзесяцігоддзе на старонках друкаваных выданняў увесь час вяліся дыскусіі пра дапушчальнасць, межы эксперыменту, пра захаванне жанравых асаблівасцей оперы, пра першынство музыкі ў оперным тэатры. Маленькімі крокамі «вялікі стыль», ці, як яго яшчэ сталі называць, «музейная опера», пачаў адваёўваць у «рэжопеpы» тыя ці іншыя астраўкі: рэканструяваліся старыя спектаклі, ставіліся новыя, але з максімальным захаваннем аўтарскіх рэмарак, непрыманнем актуалізацыі сюжэтаў і імкненнем быць «паважлівымі ў адносінах да вялікага жанру».

«Так робяць усе жанчыны, або Школа закаханых» Вольфганга Амадэя Моцарта. Юрый Гарадзецкі (Феранда), Ганна Крайнікава (Ф'ёрдыліджы). Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр Расіі.

Пераломным момантам можна лічыць адкрыццё гістарычнай сцэны Вялікага тэатра восенню 2012-га пасля шматгадовай рэканструкцыі. Інаўгурацыйны спектакль — новая пастаноўка оперы «Руслан і Людміла» Дзмітрыем Чарняковым — літаральна раскалоў маскоўскую музычную прастору на два непрымірыма супрацьлеглыя лагеры. З гэтага моманту маятнік хіснуўся ў іншы бок і сёння імкнецца да нейкай раўнавагі паміж эксперыментальнымі і кансерватыўнымі спектаклямі на маскоўскай сцэне. У той жа час ёсць нямала пастановак, якія займаюць прамежкавае становішча, дзе, з аднаго боку, навацыі носяць умераны характар, а з другога — кансерватызм не выглядае залішне састарэлым, «нафталінавым». Безумоўна, многае залежыць ад таленту, меры густу і такту стваральнікаў кожнага канкрэтнага відовішча — поспехі і няўдачы здараюцца як на тым, так і на іншым полі.

Асобна знаходзяцца такія спектаклі, як, напрыклад, «Князь Ігар» у пастаноўцы Юрыя Любімава (Вялікі тэатр, чэрвень 2013), дзе навацыі закранулі галоўным чынам не тэатральна-пастановачны бок справы, а ўвасобіліся ў радыкальны перагляд музычнага матэрыялу (новая рэдакцыя, кампаноўка сцэн, змяненне агульнай кампазіцыі і драматургіі, увядзенне музычных фрагментаў, якія яшчэ не гучалі, і выдаленне многіх ранейшых, вельмі папулярных у публікі, нарэшце — поўная перааркестроўка твора).

За бягучы год у расійскай сталіцы з'явілася каля двух дзясяткаў новых оперных спектакляў. Наша гаворка толькі пра маскоўскія пастаноўкі, за межамі свядома пакінуты шматлікія гастролі, якімі сезон таксама быў насычаны: сталіцу наведвалі оперныя тэатры Пецярбурга, Пермі, Екацярынбурга, Растова-на-Доне, а таксама разнастайныя напаўканцэртныя версіі.

Умоўна ўсе маскоўскія прэм'еры можна падзяліць на тры групы, хоць ёсць нюансы і, натуральна, некаторая дыферэнцыяцыя і ўнутры груп. Да першай належаць спектаклі, у якіх ярка выяўлена рэжысёрскае імкненне да наватарства, аднак вынік гэтых намаганняў можна ацаніць хутчэй у негатыўным ключы. У гэтай групе варта назваць «Пікавую даму» (рэжысёр Юрый Аляксандраў) і «Школу жонак» (новая партытура Уладзіміра Мартынава, увасобленая Юрыем Любімавым) — абедзве ў «Новай оперы», а таксама «Баль-маскарад» у «Геліконе» (рэжысёр Дзмітрый Бертман).

Другая група — таксама інавацыйныя спектаклі, але ў якіх наватарства не зводзіцца да чыстага эпатажу, а ідзе пошук новых форм і сэнсаў. Таму вынік атрымаўся больш глыбокі, ён абнадзейвае. Гэта такія спектаклі, як «Салавей» Ігара Стравінскага ў «Геліконе» (рэжысёр Дзмітрый Бертман), "Так робяць усе жанчыны" ў Вялікім (рэжысёр Флорыс Вісэр) і «Дон Жуан» у Тэатры імя Станіслаўскага і Немiровiча-Данчанкі (рэжысёр Аляксандр Цітэль).

Трэцяя група — спектаклі традыцыйнага стылю, у якія стваральнікі здолелі з большай ці меншай ступенню пераканальнасці прыўнесці навізну, застаючыся ў межах кансерватыўнай «музейнай» эстэтыкі. Тут гаворка перш за ўсё пра оперы «Царская нявеста» ў Вялікім тэатры і «Аіда» ў Тэатры імя Станіслаўскага і Немiровiча-Данчанкі. Сёлета сярод сцэнічных твораў кансерватыўнага напрамку наогул не было відавочных няўдач, усе згаданыя спектаклі можна аднесці да вельмі годных прац. Натуральна, такая сітуацыя ў маскоўскім кантэксце складаецца далёка не заўсёды. Аднак у 2014-м на поле традыцыйных пастановак перамога выглядала больш выразнай. Спынімся больш падрабязна менавіта на творах трэцяй групы, паколькі вяртанне да традыцыйных форм, кансерватызм у оперным тэатры сустракае сёння крытыкі не менш, чым эпатажныя спектаклі, якія прэтэндуюць на наватарства.

«Царская нявеста» Мікалая Рымскага-Корсакава, адна з галоўных рускіх опер, не вельмі папулярная на Захадзе, але важная для нацыянальнай ідэнтычнасці, вярнулася на сваё законнае месца, на гістарычную сцэну Вялікага тэатра. Прычым у больш чым традыцыйным варыянце, але адрэстаўравана яна беражліва і з веданнем справы. «Царская» мае ў Вялікім свой кананічны відэавобраз: двойчы (у 1927-м і 1955-м) дэкарацыі да яе рабіў выдатны тэатральны мастак Фёдар Федароўскі. Апошняя версія, якую завяршала ўжо яго дачка, Нона Федароўская, аказалася гарманічнай і трывалай. У гэтым антуражы рабілі новую рэжысёрскую рэдакцыю 1966 года (яна ішла тут

«Царская нявеста» Мікалая Рымскага-Корсакава. Дзяржаўны акадэмічны Вялікі тэатр Расіі.

ФОТА ДАМІРА ЮСУПАВА.

да 2012-га), гэты спектакль фактычна капіявалі многія калектывы на прасторах Расіі і рэспублік былога СССР.

Развітацца з велічнымі дэкарацыямі Федароўскага Вялікі тэатр не адважыўся і гэтым разам: іх не адрэстаўравалі, а аднавілі з выкарыстаннем найноўшых тэхналогій. Мастак Алёна Пікалава папрацавала вельмі плённа: у садружнасці з мастаком па касцюмах Аленай Зайцавай яна ўдыхнула новае жыццё ў ідэі больш як паўвекавой даўніны і стварыла сапраўдны шэдэўр сцэнаграфічнага мастацтва. Вока цешыцца на працягу ўсіх чатырох дзей — раскоша касцюмаў і манументальнасць дэкарацый не здаюцца залішнімі, паколькі ў іх захаваны густ, тая мера, што не дае пераступіць рысу, пасля якой пачынаецца кітч, ляпістасць і вампука.

Добра відаць, што тэхналагічна ўсё зроблена бездакорна, мастачкі з дакладнасцю даследчыкаў не толькі аднавілі грандыёзную задуму Федароўскага, але і капнулі глыбей — да старадаўніх артэфактаў эпохі Івана Жахлівага. Увогуле сцэнаграфія спектакля зрабілася больш яркай і багатай, чым ва ўсе апошнія гады, але яркасць гэтая не «наваробная», а дарагая, рэспектабельная. Мабыць, менавіта аднаўленне візуальнага вобраза оперы — самая відавочная ўдача новай працы Вялікага. З іншымі кампанентамі такой адназначнасці не назіраецца, хоць увогуле прэм'еру варта аднесці да пазітыва сезона.

Перад рэжысёрам Юліяй Пеўзнер стаяла складаная задача: знайсці для новага спектакля месца ў ранейшай мастацкай рэальнасці, не рэканструяваць пастаноўку Алега Маралёва, а прыдумаць новае, сучаснае прачытанне. Увогуле Пеўзнер з гэтай задачай справілася: спектакль стаў дынамічным, з яго амаль сышла старамодная статыка, узаемаадносіны герояў зрабіліся больш жывымі, чалавечнымі. Акрамя таго, «Царская нявеста» атрымала тое, чаго была пазбаўлена апошнія гады: увагу прафесійнага рэжысёра, паколькі ў спектаклі, які іграўся сотні разоў, многае ішло па накатанай, часта фармальна. Па-новаму вырашаны многія мізансцэны. Пеўзнер прыдумала і зусім новыя моманты ў пастаноўцы. Напрыклад, эратычны сон Гразнога (Аляксандр Касьянаў), якому пад музыку фінальнай часткі ўверцюры мроіцца юная прыгажуня Марфа (Вольга Кульчынская), што гушкаецца на арэлях; або царскія агледзіны нявест, якія жамчужна-парчовым шэрагам ідуць па авансцэне ў час уступу да трэцяй дзеі.

Адмысловы стыль Вялікага тэатра выявіўся ў эпізодзе выезду цара Івана на гнядым скакуне — раней у спектаклі не было гэтага маркёра імперскага шыку. Лекар Бамелій (Марат Галі) і Сабурава (Іна Удалава) атрымалі дадатковыя акцёрскія задачы: яны актыўна дзейнічаюць нават у тых сцэнах, дзе не спяваюць. Больш раскаванай зрабілася Любаша (Агунда Кулаева). Імкнучыся ўтрымаць ахладзелага каханка, яна расплятае шыкоўную касу і горача прыхінаецца да Гразнога. Марфа ў фінале сапраўды ўсур'ёз хворая. Гэта відаць няўзброеным вокам: мёртва-шэры грым на твары, сіваватыя і парадзелыя валасы. Раней царскія нявесты ў Вялікім тэатры, усе як адна, дэманстравалі сваё зайздроснае здароўе і чорную да пят касу. Гразнога больш не адводзяць на катаванне ў засценак, яго тут жа забівае кінжалам Малюта (Алег Цыбулька). Гэтыя навацыі выглядаюць апраўданымі, дарэчнымі ці як мінімум дапушчальнымі.

Няўдалым атрымалася толькі рашэнне першай карціны: гулянка ў Гразнога выглядае сумятлівай, перанаселенай, занадта грубай, што супярэчыць музычнаму ладу оперы. Ігрышча, разгорнутае Пеўзнер на сцэне, здалося «развесистой клюквой», яно занадта прамалінейна акрэслівае сучасныя ўяўленні пра норавы эпохі Івана Жахлівага. Аднак такая недапрацоўка (а

«Аіда» Джузэпэ Вердзі.
Маскоўскі акадэмічны музычны тэатр імя Станіслаўскага і Нёміровіча-Данчанкі.

ФОТА АЛЕГА ЧАРНАВУСА.

можа, «перапрацоўка», занадта скрупулёзнае аднаўленне «духу жорсткага часу») была кампенсавана па-майстэрску прапрацаванымі сцэнамі іншых карцін оперы.

Непараўнальная «Аіда», самая папулярная і, бясспрэчна, адна з лепшых опер Джузэпэ Вердзі, вярнулася на маскоўскую афішу праз дванаццаць гадоў адсутнасці («Аіда» ў Вялікім тэатры апошні раз прайшла ў 2002 годзе). Ліквідаваць прыкрае непаразуменне вырашыў іншы сталічны тэатр — Музычны імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі. За сваю амаль стогадовую гісторыю ён звяртаецца да гэтага шэдэўра ўпершыню.

«Аіда» з'явілася тут у якасці своеасаблівага пасляслоўя да гучных сусветных урачыстасцей з нагоды 200-годдзя кампазітара, якія летась ахапілі планету. «Аіда» была адным з «лідараў пракату» ў юбілейны год — якіх толькі версій не з'явілася ў свеце! Знакамітая «Арэна дзі Верона» прапанавала адразу дзве пастаноўкі — шыкоўную ў стылі «каласаль», якая карпатліва ўзнаўляе інаўгурацыйны арыгінал 1913 года легендарнага Этарэ Фаджуёлі, і наватарскую скандальна знакамітай каталонскай тэатральнай групы «La Fura dels Baus».

Тэатр імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі павінен быў сказаць сваё слова: калі ўжо ставіцца твор настолькі масава запатрабаваны, дык у сто разоў важней апынуцца небанальным. Выйшлі са становішча арыгінальна: паклікалі вялікага Петэра Штайна, які гарантавана не мог прапанаваць ні цыклапічны гмах у стылі Франка Дзефірэлі, ні абскурантысцкае псеўданаватарства а-ля новасібірскі экзэрсіс Дзмітрыя Чарнякова. І сапраўды, вынік уражваў. Штайнаўская «Аіда» пазбаўлена пашлаватых папугаіста-паўлінавых адценняў прамалінейных візуальных эфектаў. Але яна, тым не менш, менавіта пра тое, аб чым пісаў Вердзі ў сваёй оперы: пра каханне і яе ахвярнасць, пра жорсткасць улады, пра старажытны Егіпет нарэшце.

Запамінаецца скупое сцэнаграфічнае рашэнне (мастак Фердынанд Вёгербаўэр): яно іграе з моцнымі кантрастамі святла, з масіўнымі аб'ёмамі, з рэдкімі, але яркімі каляровымі дамінантамі. Ужо першая карціна, калі ўзнікае чорны праём велічнага храма і больш на сцэне нічога няма, уражвае і пераконвае: гэта ён, легендарны Егіпет, урачысты і непахісны, які душыць і вабіць адначасова. Потым будуць і таямнічая містэрыя ў храме з пазалочанымі ідаламі і лёгкімі, як пёрка, жрыцамі-вілісамі, і ўрачыстая сустрэча войскаў з трапяткімі сцягамі, і рамантычны месяц у сцэне Ніла. Усе атрыбуты звыклай «Аіды» Штайн пакідае, але пры гэтым умела пераносіць цэнтр нашай увагі з любавання дэкорам на драму галоўных герояў.

Тут рэжысёр капае ўглыб, а не слізгае па паверхні, не прапануе інтэрпрэтацый і ідэй, якія не прадугледжаны аўтарам твора. Лёгкія акцэнты, невялікія штрыхі дастатковыя для Штайна, каб Радамэс (Нажмідын Маўлянаў) атрымаўся пасапраўднаму ахоплены жахам ад сваёй міжвольнай здрады; Аіда (Ганна Нячаева) — смелай, упартай і непахіснай; Амнерыс (Ларыса Андрэева) — нервовай і ўтрапёнай, быццам загнаная львіца. Адносны радыкалізм з'яўляецца толькі аднойчы: самагубства Амнерыс — занадта просты фінал для гэтай гісторыі, амаль што акт міласэрнасці да зруйнаванага душэўнага свету егіпецкай царэўны.

Кожная партыя ў штайнаўскай «Аідзе» — выпукла зробленая роля. І тады статуарны дэкаратыўны мастадонт, якім часта паўстае гэтая опера, ператвараецца ў жывы тэатр, што ў пэўныя моманты бярэ за душу, пераварочвае нутро, прымушае адчуваць рэдкія імгненні судакранання. З пункту гледжання тэатра штайнаўская «Аіда» — годнае і найбольш натуральнае рашэнне для Дома Станіслаўскага. ■

СТАНІСЛАЎ ЧАВУС

Венскі след у мінскай калекцыі

Спробы атрыбуцыі

На партрэце прадстаўлены мужчына сярэдняга ўзросту, гладка паголены, у завітым парыку, апрануты паводле еўрапейскай моды ў шэры камзол з тонкімі сінімі рыскамі паверх чырвонай камізэлькі, зашпіленай на ўсе гузікі; з-пад рукавоў камзола бачны карункавыя манжэты кашулі, на шыі павязаны гальштук, плечы задрапіраваны сіняй накідкай. Партрэтаваны выяўлены на фоне мальберта, дзе размешчаны эскіз будучага жывапіснага твора. Рукі ляжаць на альбоме малюнкаў з Рыма, пра што гавораць тытул на італьянскай мове «Disegnai da Roma. Anno 1750», у правай руцэ — аловак. Усе згаданыя атрыбуты ўказваюць на тое, што чалавек на партрэце з'яўляецца мастаком.

Партрэт Франца Антона Цайлера. Алей. Сярэдзіна XVIII стагоддзя. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.

У зборы Нацыянальнага мастацкага музея гэты твор захоўваецца пад нумарам КП-25847. Ён паступіў у 1999 годзе з Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, куды — як прадмет з даваенных фондаў Беларусі — вярнуўся з Дзяржаўнага гістарычнага музея Масквы ў 1988 годзе.

Паводле кнігі паступленняў асноўнага фонду, партрэт памерам 63,5×46,5 мае нявызначанае аўтарства, датуецца сярэдзінай XIX стагоддзя, быў рэстаўраваны ў Маскве.

Упершыню твор быў апублікаваны Надзеяй Высоцкай у альбоме «Жывапіс барока Беларусі», дзе пазначаны як «Партрэт мастака» і датаваны 1750 годам, то-бок — паводле згаданага вышэй надпісу (сам надпіс памылкова прачытаны, як «D. Fesnaï du Roma. Anno 1750»). Тут варта адзначыць, што адзенне партрэтаванага, выяўленыя прадметы, характар жывапісу і матэрыяльныя характарыстыкі твора сапраўды даюць падставу адносіць палатно да сярэдзіны XVIII стагоддзя. Таму, верагодна, дата, запісаная ў музейных дакументах, з'яўляецца памылковай.

Згаданая публікацыя замацавала «Партрэт мастака» ў кантэксце беларускага жывапісу. У музейнай экспазіцыі твор прадстаўлены ў раздзеле старажытнабеларускага мастацтва, сярод партрэтаў, якія адлюстроўваюць самабытныя традыцыі, густы і светапогляд прадстаўнікоў грамадства Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай.

Пазней даследаваннем карціны займалася Вольга Бажэнава. Яна адзначыла характэрныя аўтапартрэтныя рысы, прааналізавала музейную дакументацыю. Меркаваным аўтарам і партрэтаванай асобай даследчыца палічыла нясвіжскага мастака Ксаверыя Дамініка Гескага. У той жа час аўтар атрыбуцыі звярнула ўвагу на значныя адрозненні дадзенага твора ад вядомых аўтапартрэтаў Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII стагоддзя: «Аўтапартрэты мастакоў Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII стагоддзя — Мірыса, Чаховіча, Малітора — сканцэнтраваны на ўнутраным псіхалагічным стане (уласны сацыяльны статус іх не цікавіў)».

Незвычайная рэпрэзентатыўнасць «аўтапартрэта Ксаверыя Дамініка Гескага» тлумачылася высокім палажэннем у грамадстве: мастак меў статус прыдворнага ў князёў Радзівілаў. На жаль, іншых партрэтаў Ксаверыя Дамініка Гескага для параўнання няма. Мала вядомая і біяграфія мастака, у прыватнасці дакументальна не пацверджаны факт знаходжання яго ў Італіі.

Наяўныя дакументы сведчаць пра з'яўленне партрэта ў Беларускім дзяржаўным гістарычным музеі каля 1921 года. Аналіз музейных паступленняў 1920-х, праведзены Вольгай Бажэнавай, выявіў, што ў гэты час многія творы перадаваліся з нацыяналізаваных сядзібаў былых Мінскай, Магілёўскай і Віцебскай губерняў. Версіі наконт таго, што твор мог паходзіць з сядзібы Ленскіх у Суле, куды быў прывезены мастаком Зянонам Ленскім з навакольных Стоўбцаў, Нясвіжа ці Слуцка, з'яўляюцца дапушчэннем.

Такім чынам, музейныя дакументы не даюць падставы не толькі звязаць партрэт з іменем нясвіжскага мастака Ксаверыя Дамініка Гескага, але і адназначна аднесці яго да мастацкай спадчыны Рэчы Паспалітай.

У сувязі з гэтым набывае значэнне аналагічны твор, знойдзены намі ў прыватнай галерэі Барыса Вільніцкага ў Вене (Boris Wilnitsky Fine Arts). Па кампазіцыі ён надзвычай блізкі да партрэта са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, супадаюць і памеры. Тым не

Так званы «Партрэт Ігнацыя Унтэрбергера». Прыватная інтэрнэт-галерэя Барыса Вільніцкага.

менш паміж партрэтамі ёсць пэўныя адрозненні, палотны з'яўляюцца варыянтамі. Так, на «мінскім» партрэце за спінай мастака на мальберце размешчаны толькі намечаны эскіз, у той час як на «венскім» — скончаны жывапісны твор (тэарэтычна дадзены факт можа сведчыць пра больш ранняе паходжанне варыянта з беларускага музея). На сайце галерэі Барыса Вільніцкага размешчаны артыкул, які тычыцца атрыбуцыі твора. Аўтар сцвярджае, што на партрэце выяўлены Ігнацый Унтэрбергер (Ignaz Unterberger, 1748—1797) — цірольскі мастак, а ўласна карціна магла быць напісана як ім самім, так і яго старэйшым братам Крыстафам (Christoph Unterberger, 1732—1798). Аднак пераканаўчыя доказы гэтай гіпотэзы не прыводзяцца, а ўвага чытача звяртаецца ў першую чаргу на стылістычнае падабенства з творамі згаданых мастакоў і фізіягнамічную блізкасць выяўленага чалавека са сваякамі Ігнацыя (партрэтаў самога Унтэрбергера, верагодна, не захавалася).

Вернемся да надпісу: «Disegnai da Roma. Anno 1750». На «венскім» варыянце партрэта слова «Disegnai» бачна не цалкам. Надпіс быў прачытаны як «Disegni da Roma» — «малюнкі з Рыма». Дадзеная акалічнасць дала магчымасць сцвярджаць, што аўтарства альбома не абавязкова належыць партрэтаванаму мастаку. Аднак на творы з Нацыянальнага музея слова «Disegnai» чытаецца адназначна. У італьянскай мове [io] disegnai — форма інфінітыва disegnare (маляваць) першай асобы прошлага часу і даслоўна перакладаецца як «[я] намаляваў». Таму, на нашу думку, на абодвух партрэтах мы бачым менавіта аўтара альбома, датаванага 1750 годам. Дадзены атрыбут паказаны мастаком невыпадкова і ўказвае на яго персону (узгадаем, што Ігнацыю Унтэрбергеру на той час было 8 гадоў).

Надпіс на тытуле альбома «Disegnai da Roma. Anno 1750».

У той жа час адзначым, што кампазіцыя, манера жывапісу, падкрэсленая параднасць, наяўнасць атрыбутаў сапраўды ў вялікай ступені набліжаюць наш твор да аўтапартрэтаў цірольскіх мастакоў. Больш таго, існаванне аналагічнага твора, які не бытаваў на беларускіх землях, з'яўляецца важкім аргументам, што абвяргае папярэднія спробы атрыбуцыі «Партрэта невядомага мастака» са збору Нацыянальнага музея.

Так ці інакш, далейшы пошук партрэтаванай асобы і адначасова аўтара партрэта працягваўся намі менавіта сярод цірольскіх мастакоў сярэдзіны XVIII стагоддзя. У выніку мы пераканаліся, што на партрэце выяўлены Франц Антон Цайлер (Franz Anton Zeiller, 1716—1794) — мастак, які нарадзіўся ў горадзе Ройтэ ў Цыролі, Аўстрыя. Паходзіў з сям'і гандляроў. Бацькі памерлі рана, таму яшчэ ў дзяцінстве хлопец быў узяты ў сям'ю мастака Паўля Цайлера, які адзначыў яго талент як жывапісца. Пасля смерці сваяка Франц Антон пакінуў родны

Франц Антон Цайлер. Катаванне Св. Феліцаты і яе сямі сыноў. 1758. Роспіс храма ў кляштары Атабойрэн. Баварыя.

горад і накіраваўся ў Аўсбург, дзе першым яго настаўнікам стаў выбітны мастак нямецка-аўстрыйскага ракако Ёхан Евангеліст Хольцэр. Пазней Цайлер працаваў і навучаўся ў Готфрыда Бернхарда Гёза, за два гады, праведзеныя ў яго майстэрні (1740—1742), здолеў назапасіць дастаткова сродкаў, каб завяршыць навучанне ў Італіі.

Франц Антон Цайлер жыў у Італіі амаль 10 гадоў і з'ехаў на пачатку 1750-х. У гэты час ён працягнуў сваю адукацыю ў Рыме (!), дзе навучаўся ў мастака італьянскага ракако Карада Джаквінта, у асноўным капіруючы творы свайго выкладчыка. Вядома, што па прыбыванні ў вечным горадзе Цайлер склаў «Эцюднік» («Skizzenbuch Franz Anton Zeillers»), які сёння захоўваецца ў Цірольскім нацыянальным музеі Фердынанда ў Інсбруку.

Франц Антон Цайлер. Аўтапартрэт. Алей. Другая палова XVIII ст. Цірольскі нацыянальны музей Фердынанда. Інсбрук.

На той факт, што ў творчай біяграфіі мастака прысутнічае працяглы італьянскі перыяд, варта звярнуць асаблівую ўвагу ў сувязі з атрыбуцыяй партрэта. Як адзначалася вышэй, на асабістую прысутнасць партрэтаванага мастака ў Рыме ўказвае альбом малюнкаў («Skizzenbuch»?), які ён трымае ў руках, супадае і час прыбывання Цайлера ў Італіі. Пацвярджае атрыбуцыю і твор жывапісу, на фоне якога выяўлены мастак. Гэта фрагмент падрыхтоўчага кардону для «Катавання Св. Феліцаты» — роспісу касцёла ў бенедыктынскім кляштары Атабойрэн у Баварыі, завершанага Цайлерам у 1758 годзе. Наяўнасць «венскага» варыянта партрэта дазваляе меркаваць, што Цайлер некалькі разоў маляваў сябе на розных этапах стварэння аднаго са сваіх найвыбітнейшых твораў.

Такім чынам, зроблены значны крок у атрыбуцыі «Партрэта невядомага мастака» са збору Нацыянальнага мастацкага музея. Тое, што на ім выяўлены менавіта Франц Антон Цайлер, не выклікае сумневаў. У той жа час яго аўтарства вызначаецца ўскосна, паводле агульнай схемы, уласцівай аўтапартрэту, а таксама на падставе сціплага параўнальнага аналізу — у Нацыянальным музеі Фердынанда ў Інсбруку захоўваецца мініяцюрны аўтапартрэт Цайлера, на якім паголены мастак у завітым парыку, апрануты ў камзол і камізэльку, з накідкай-драпіроўкай на плячах, трымае ў правай руцэ пэндзаль, а ў левай — палітру. Дадзены партрэт вельмі блізкі па кампазіцыі да твораў, разгледжаных у артыкуле. ■

The November issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by **Pavel Vainitski** and **Alena Zlatkavich** (installation «The Poet's Way» at Yanka Kupala's State Literary Museum, p.3), **Palina Pitkievich** (Hanna Silivonchyk's exhibition «Inside Out» at the University of Culture Gallery, p.4; Rygor Niestsieraw's exhibition «Aspiration to the Absolute» at the DK Gallery, p.14), **Tattsiana Teadarovich** (musical projects for Benjamin Britten's 100th birthday anniversary, p.7), **Tattsiana Mushynskaya** (productions of Anastasiya Grynenka's project «The Territory of Musical», p.8), **Siargey Kharewski** (exhibition of Vasil Matusievich's and Valery Piesin's painting at the LaSandrArt Gallery, p 10), **Yawgen Shuneika** (Iryna Kotava's exhibition «A Journey from Paris to Niasvizh», at the Niasvizh Museum Reserve, p.11), **Tattsiana Arlova** (Pyotr Gladilin's *Athens Nights* at the Minsk Regional Drama Theatre in Maladziechna as staged by Valery Anisienka, p.12).

The heroine of the *Dramatis Personae* rubric is Tattsiana Kublitskaya, an eminent figure of Belarusian animation (***The Colour and Air of the Character***, p.16; interviewed by **Antanina Karpilava**).

Following is a series of publications under the *Discourse* rubric.

Three fundamental publications have to do with the International Theatre Festival Teart — 2014. In her article ***Belarus Open: We See You!*** (p.27) **Alena Malchewskaya** discusses the merits and shortcomings of the Belarusian programme presented at this year's Teart. **Tattsiana Arlova** assesses the place and quality of the Russian classics productions in the European context of the Festival (***Truthful Symbols and Paper Effigies***, 23), **Liudmila Gramyka** in her article ***What's Hecuba to Us?*** (p.20) summarizes the results of the Teart 2014 forum.

The theme of **Tattsiana Mushynskaya's** analytical article (***Bashmet. Version Nine***, p.30) is the 9th Yury Bashmet International Festival, a major musical forum which is held in Minsk. This year it included seven spectacular and resounding projects with the participation of orchestras and soloists from nine countries.

Alesia Bieliaviets, host of the *Art Studio* rubric, talks with Dzianis Ramaniuk — publisher, photographer, designer, ethnographer and artist — about duties and creative ambitions (***The Sun From the Proper Side…***, p.34).

The *Parallels* rubric publishes the following articles. In her article ***The City of Cultural Polarities*** (p.38) **Larysa Mikhnievich** offers the reader an improvised tour of the important cultural places of London. **Aliaksandr Matusievich** discusses the best and the worst, but in every case the most remarkable current opera productions at important Moscow theatres (***Provocation or the 'Grand Style'?***, p.42).

Stanislaw Chavus analyzes the methods of the attribution of the *Portrait of an Unknown Artist* (***The Viennese Trace in the Minsk Collection***, p.46) and introduces the reader to the painting's curious adventures. The material is published under the *Cultural Layer* rubric.

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Alesia Bieliaviets** talks about the young artist Aliaxey Dreva and his sculpture *There Is Little Time Left* (p.48).

У «Мастацтве» №10 за 2014 год у артыкуле «Лілея, сэрцу дарагая» на старонцы 47 замест слоў «Паж, або 1915 год» трэба чытаць «Паж, або Пятнаццаты год». Замест «адзін са сваіх вершаў 1925 года» трэба чытаць «адзін са сваіх вершаў 1825 года».

Аляксей Dreva

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Некалі студэнта мінскага мастацкага вучылішча Аляксея ўразіла выпадкова пачутая фраза пра тое, што мастак будучыні адмовіцца ад вытворчасці арт-аб'ектаў, бо само яго жыццё стане такім аб'ектам. Тады выказванне яму спадабалася і напалохала адначасова. Зараз жа — прызнаецца Аляксей Dreva — ён імкнецца прытрымлівацца гэтай тэзы, прынамсі прызначэнні яго твораў пастаянна мяняюцца, а мастацтва паступова выпараецца з іх, саступаючы месца іншым — больш актуальным практыкам. Да 2011 года мастак Аляксей Dreva асэнсаваў, што тэматыка яго прац і сродкі выражэння больш-менш выкрышталізаваліся. Як і крытычная пазіцыя. Яму сталі блізкія словы Бхакцісідхантхі Тхакура: «Існуе вучэнне пра эстэтыку: як прыхарошыць свет, прыглушыць яго суровы бок і выявіць яго так, нібы ён цудоўнае месца. Гэта — фальшывая эстэтыка». Менавіта ў 2011-м, калі быў зроблены першы варыянт скульптуры «Застаецца мала часу», творцу стала хваляваць часовасць быцця. Гэтаму паспрыяў і ўласны траўматычны досвед, у выніку чаго Аляксей прыйшоў да высновы: «Мне здаецца, што абмеркаванне тэмы смерці — гэта вельмі пазітыўны крок, які можа дапамагчы людзям пазбавіцца ад неўсвядомленых страхаў, коранем якіх і з'яўляецца страх смерці. Такія развагі могуць прывесці да разумення сутнасці быцця».

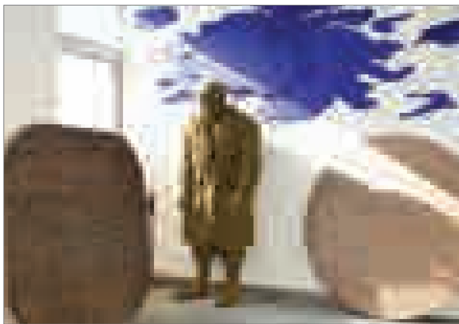
Аляксей Dreva нарадзіўся ў 1986 годзе ў Мінску. Закончыў Мінскае мастацкае вучылішча імя Глебава і школу мастацтваў у Таронта. У сваіх творах імкнецца сумяшчаць канцэптуалізм, рэалізм і абстракцыю, бо гэта пашырае кола патэнцыйных гледачоў.

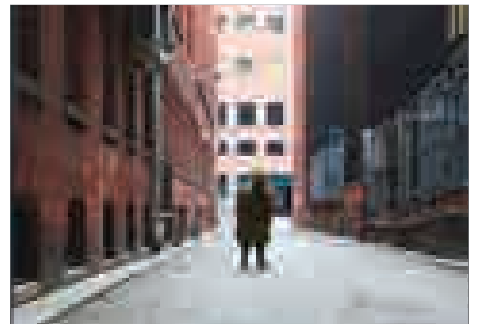
У сваёй скульптуры «Застаецца мала часу» Аляксей дэманструе адмову ад згаданай «фальшывай эстэтыкі», здзяйсняючы акт пагружэння ў архаіку. Адначасова гэта назіранне за цыклам стварэння і натуральнага распаду формы. Умовы экспанавання скульптуры, зробленай з прыроднага матэрыялу — калючак-дзядоў, пастаянна мяняюць яе сутнасць і прызначэнне. Напрыклад, каб надаць актыўнае сацыяльнае гучанне сваёй працы, аўтар экспануе яе на ажыўленай вуліцы, тым самым закладаючы ў яе існаванне канфлікт. Як сам тлумачыць: «У скульптуры "Застаецца мала часу" я хацеў стварыць кантраст: нязграбны дзед, ці то з лесу, ці то з вёскі, які мае састарэлыя ўяўленні пра свет, стаіць, апусціўшы галаву, а таропкія гарадскія жыхары з айфонамі і старанна маскіраваным пачуццём адзіноты сутыкаюцца з ім твар у твар. Гэты дзед — персаніфікацыя прыхаванай моцы прыроды і ў цэлым усяго жывога, шчырага і не адпаліраванага, усяго таго, што змятае штучныя надбудовы, узведзеныя ўсхваляваным розумам». У экспанаванні аб'екта на тлумнай гарадской вуліцы яго сэнсы раскрыліся найлепшым чынам, але глядач успрыняў усё як забаву. Ва ўмовах «белага куба» галерэі максімальна выявіліся найперш эстэтычныя якасці твора: кантраст шурпатай прыроднай фактуры і чыстых сцен глядзеўся эфектна, але крыху рафінавана. Напрыканцы экспазіцыйных эксперыментаў Аляксей прывёз дзеда на пустэчу за горадам, дзе і былі сабраны дзяды для яго вырабу, і пакінуў яго там. Скульптура арганічна ўвайшла ва ўласнае асяроддзе, а аўтар зрэдку наведвае свайго героя, каб прасачыць паступовае і непазбежнае знікненне аб'екта: калючкі вельмі хутка высыхаюць…

Паводле сцверджання мастака, састарэлыя ўяўленні пра свет становяцца ўвасабленнем «шчырага і жывога». Адначасна — нявыяўленага. Асаблівасці матэрыялу надаюць скульптуры безасабовасць, а таксама хвалюючую характарнасць постаці ці то з лесу, ці то з вёскі… Дзед з дзядоў — тут ужо закладзена гульня слоў. Адначасова Аляксей груваcціць паверх і сімвалічныя пласты: у левай руцэ дзед трымае запаленую свечку, а другой рукой прыкрывае полымя ад ветру. Свечка сімвалізуе веру ў ідэалы, у нешта ірацыянальнае, у тое, што не прыносіць адвочнай выгоды. Яшчэ адзін элемент — агонь, які ў многіх культурах з'яўляецца сімвалам ачышчэння. У назве скульптуры, асуджанай на знікненне, чытаюцца прамыя адсылкі да крохкасці існавання.

Такім чынам, Аляксей выкарыстоўвае свой мастацкі аб'ект як інструмент у працэсе маніпуляцый-эксперыментаў з часавым і сацыяльным кантэкстамі, дазваляючы яму — то-бок аб'екту — ператварыцца ў арганічную частку прыроды, з якой ён быў выкліканы творчай воляй. ■

Аляксей Dreva. Застаецца мала часу. Дзяды, свечка. 2014.





мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551

Чацвёрты Міжнародны форум тэатральнага мастацтва «Тэарт» завяршыўся прэм'ерай спектакля Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы «Тата» («Ціхі шэпт сыходзячых крокаў») па п'есе Дзмітрыя Багаслаўскага. Цягам кастрычніка ў міжнароднай частцы праграмы мінскай публіцы былі прадстаўлены дзевяць спектакляў з васьмі краін свету. Падрабязна пра самую яркую падзею тэатральнага года — у артыкулах Людмілы Грамыка, Таццяны Арловай, Алены Мальчэўскай (на старонках 20—29).

ФОТА НАТАЛЛІ КАШЭЎСКАЙ.